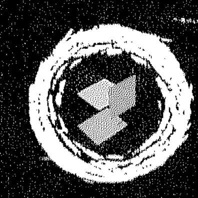


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

الدراما والأيديولوجيا في إسرائيل

بقلم : جلندا أبرامسون

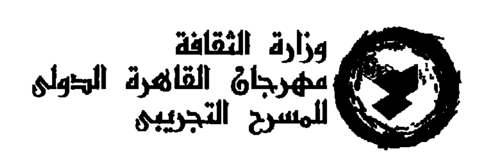
ترجمة : د. إيمان حجازي
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سامي خشبة
أ.د. محمد خليفة حسن

اهداءات ٢٠٠٢

وزارة الثقافة

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى



الدراما والأيديولوجيا فى إسرائيل

بقلم : جلندا آبرامسون
ترجمة : د. إيمان حجازى
مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون
مراجعة : سامى خشبة
أ.د. محمد خليفة حسن

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى

الصادر بعنوان

DRAMA AND IDEOLOGY IN MODERN ISRAEL

BY GLENDA ABRAMSON

CAMBRIDGE UNIVERSITY

NEW YORK

1998

قام بترجمة الأجزاء المكتوبة فى متن الكتاب

باللغة العبرية : أ. د. محمد خليفة حسن.

وقام بمراجعة ترجمة الكتاب عن الأصل الإنجليزى:

الناقد الأستاذ / سامى خشبة



كلمة وزير الثقافة

كان، ومازال، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يساند كل إرادة للمعرفة، وكل رغبة فى صياغة فهم مختلف، انطلاقًا من أنه لا يمكن الاغتناء والتطور إلا فى إطار مناخ اجتماعى وثقافى لا يقصى التساؤلات أو يبطل فعاليتها، بأن لديه دائمًا جوابًا معداً سلفًا، ولا يقيد الخيال بأن يعتبر تجليات الخيال فوضى؛ بل يلاحق الجمود والترهل والضعف المعرفى، ويدعم التنوع، ويتقبل المختلف، ويحاور المخالف، وهو مايعنى ببساطة مجتمع ممارسة الحرية، الذى يخاصم حالة العجز عن استخدام التفكير، ويفسح مساحة حضور للخيال والإبداع ومتعة الاكتشاف، ويشحذ طاقة إحضار ماهو عصى على الحضور، لا يكتم الدهشة ولا يحجبها، فمجتمع الحرية هو ما يتوثب فيه الفكر كشفًا للآفاق، دون تصلب أو تعصب، ودون خوف.

وفى تصورى أن قيمة الإبداع تكمن فى أنه ضد الاجترار، وضد المطلقات فى الفنون، وهو الوقود السرى الذى يكسب الناس قدرة فهم معنى الزمن فى علاقته بذواتهم وبالآخرين، وفى تصورى أيضًا أن إدراك معنى الزمن هو إحدى عتبات التقدم، والسير فى اتجاه إرادة التغيير، بتحرير الوعى من انغلاقه أو أوهامه. من هنا يأتى

دعمنا لكل جهد واعٍ في حياتنا الثقافية يباشر، أو يسعى إلى التحرر من أسر النماذج، ويفجر إرادة الإبداع والحلم، فالصباح الجديد لأى مجتمع رهين رأسماله الثقافي، ومدى احتفائه بمساحات حرية الخيال.

ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، هو إحدى آليات التعرف على رؤى العالم. إذ يكشف لنا، بعروضه المتنوعة، ونقاشاته، وندواته، المفارقات، والتعارضات، والاختلافات. ومن خلال هذا الاتصال، تفتح لنا أبواب التعرف على المفاهيم والممارسات والعلاقات. عندئذ نستطيع أن نفهم هذا العالم ونعاشره، فالمعارف هى التى تزيح المخاوف، وترسخ الثقة بالذات، وتلك بدورها هى التى تحدد معيار التثاقف والتفاعل، كحارس للخصوصية الذاتية من الجمود أو التآكل فى مواجهة زمان لن يعفى أحداً لا يلحق بركب الوثبات.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

تحت عنوان **"أفينيون موطن الأمل"**، نشرت صحيفة **"لوموند"** الفرنسية مجموعة من الملاحظات لرجل المسرح **"جان فيلار"**، وكانت تلك هى المرة الأولى التى اتخذت فيها هذه الملاحظات طريق الإبلاغ العلنى للناس بعد وفاته، إذ إنها مؤرخة بعام ١٩٧١، وأغلب الظن أنها كانت مسودة كتبها **"جان فيلار"** بمناسبة اليوبيل الخامس والعشرين لمهرجان **"أفينيون"**. ومن بعض هذه الملاحظات يستميلنا ما يشخص به **"جان فيلار"** مهرجان **"أفينيون"**، **"بأنه موطن اللقاءات الودية والتأملات والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، موطن لتقابل الأفكار والأساليب والنزعات. ليس مهرجان "أفينيون" عرضًا مسرحيًا مشوشًا؛ بل إنه عرض المزاج الطيب، والتأمل والانفراج، وتجديد القوى، وتلك هى الأمور التى لا بد منها لاستئناف العمل"**.

وأبعد مسافة زمانية ومكانية من ملاحظاته تلك، كانت إجابة **"جان فيلار"** عن مجموعة من التساؤلات لمجلة **"المسرح"** بموسكو عام ١٩٧٢، منها ذلك السؤال الذي يرى أن إفساح المجال متسعًا لعروض المسارح الفتية في مهرجان **"أفينيون"**، يعنى رهان **"فيلار"** على الشباب، وأجاب الرجل إجابة شارحة راصدة مستفيضة، نتوقف أمام اقتناعه الذى عبر عنه

بأن مهرجان "أفينيون" لم يعد مقصوراً على فرق مسرحية كانت قد أثبتت وجودها فحسب، بل يقدم الشباب أعمالهم أيضًا، كما تشترك في العروض فرق تشكلت للتو. العمر ليس مهمًا بالنسبة إلينا، إننا ننتهج هذا السبيل: ندعو كل جديد ومهم شق طريقه فى الحياة. والحقيقة أننا نعير المسارح الفتية انتباهًا ليس بالقليل، فنحن نسعى إلى أن نكون أول المكتشفين، وعلينا أن نهتم بمستقبل المسرح. ويظل منظور "فيلار" للمسرح يتردد طوال إجاباته، إذ عندما سُئل عن العلاقات المتبادلة بين مختلف المدارس المسرحية، أجاب بأن الفن يتطلب تجدداً مستمراً، وأن كل طريقة مستنيرة ومنطقية تحفز الجيل الجديد على الإبداع، لا بد لها من أن تضع فى الوقت نفسه، فى أيدى هذا الجيل سلاحًا ضدها نفسها.

هكذا دائمًا يشكل مستقبل المسرح هاجسًا ملحًا لمبدعيه، ولأنهم يؤمنون بالتجدد، فإنهم يشجعون المحاولات والتفكير على نحو مغاير، بدلاً من تبرير ماهو معروف وسائد من ذى قبل، وهنا يكمن امتياز علاقة المسرح بالحرية، فالمسرح يتحدى -على طول تاريخه- منطق القمع، فهو أداة تحرير للإنسان. وحين يكون الواقع هو القسر، تكون الحرية بمعناها الحقيقى فى أن يفقد هذا الواقع إلزامه وهيمنته على الملكات والممكنات. ولأن مستقبل المسرح يظل هاجسًا ممتداً فى تتابعات الزمن، لذلك نتداول دائمًا سؤال القلق على مستقبل المسرح، لكن سؤال القلق هذه المرة يخالف كل أسئلة الأزمنة السابقة، إذ الراهن فى عالمنا اليوم مسكون بمستجدات تختص بصناعة البدائل، وتستعيض عن التنوع بالتوحيد والتجنيس، تتسلط بالعلن، وتهاجم في كل مساحة، لا تخفي تجبرها ولا تتبرأ من الإكراه، وتعلب وتقولب وتقمع وتعمم الأذواق والأفراد والخصوصيات، وهو مايفوق كل أنماط الهيمنة السابقة.

ولأن الشجاعة في مواجهة هذا الذى يهيمن ويحول الأخيلة والخصوصيات إلى أشباح، فهى ليست فى إقامة متتابعات لمناحات حماسية على الخرائب القادمة، أو الفرار إلى مافات باجترار كل حلقات عصور الانقضاء، بل بمدى الوعى المؤثر فى الحد من فعالية الهيمنة، وتغذية الحشد بالقدرة على التجدد ومواجهة التهميش. ومن هذا المنطلق يأتى سؤال ندوتنا الرئيسية لهذه الدورة الثالثة عشرة من عمر المهرجان، نتساءل -تحديداً- عن مستقبل المسرح التجريبى والفنون عامة فى مواجهة مستجدات التحديات، وسؤالنا لا يعنى تمنى العودة إلى التكرار وإيقاف الزمن، بل إننا نثير تساؤلات قلقة عن علاقة مستجدات التكنولوجيا بمستقبل كيان المسرح وجوهره، في محاولة لتحديد خطوط التماس، ونتساءل كذلك عن كيفية مواجهة اندلاع صور الهيمنة كخصم للخصوصيات. ويدفعنا الوعى بالسؤال ألا نتغافل عن معطيات **"الحقيقة الافتراضية"**، التى تتيحها مجالات التكنولوجيا بشكل فورى، بما حققته البرمجيات الإلكترونية من أنساق تمكن الإنسان من أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع، فيتحول الراهن إلى ماضٍ -وهو مازال قائمًا- لمستقبل لم يأت بعد. ترى هل ستلاحق هذه **"الحقيقة الافتراضية"** ذلك **"العالم الافتراضى"** الذى يعتصم به المسرح، ويتأسس على الاختلاف والتخالف مع الواقع، ويسبق المستقبل، ويستحضره لحمًا ودمًا على خشبته، ويمنحه الوجود ؟

فى قلب هذا الإعصار المستجد نحاول أن نواجه الأجوبة المغلوطة، ونبطل التبريرات، ونكشف الفخاخ، ونطارد الأوهام، ولا نأخذ بالانطباعات والانفعالات حتي لا تنقلب الأمور إلي ألعاب الانبهار والافتتان، ولا شك أن بوابة الفهم عتبتها إثارة التساؤلات التى تتمفصل على إجراء المناقشات، حيث تستطيع الأطراف كلها من موقع المسئولية وأخلاق

الاقتناع أن تؤسس منهجًا يحفظ للإنسان تفعيل ملكاته وممكناته، وخلاصها من الإرهاب والهيمنة والقولبة والتعليب، ومواجهة سيناريو الترويض والعفن بأننا نواجه اللاجدوى

نعاود الاعتراف بفضل صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، والذى يتابع خطواته ويرعاه، فأتاح لنا في كل دورة أن ينعقد هذا اللقاء. ووفقًا لتعبير "چان ڤيلار"، فهو لقاء لتقابل الأفكار والأساليب والنزعات، لقاء التأمل والانفراج وتجديد القوى، والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، وذلك أحد مواطن الأمل

أ.د. فوزي فهمي

مقدمة

I

فى عام ١٨٩٦ نشر تيودور هرتسل، وهو صحفى وكاتب مسرحى من فينيسيا · يبلغ السادسة والثلاثين من العمر، مقالاً بعنوان "الدولة اليهودية: محاولة لإيجاد حل حديث لمشكلة اليهود"، دافع فيه عن تجديد فكرة سيادة الدولة اليهودية. وكيهودى مستوعب (فى البلد التى يعيش فيها - المراجع س.خ) وذى شعور قومى ضئيل، لم يشارك اليهود أهدافهم المحلية، لكن هرتسل أدرك أن الحل الوحيد لمشكلة تشرد اليهود والعداء للسامية يكمن فى إقامة وطن يهودى فى فلسطين (أرض إسرائيل، إرتس يسرائيل Eretz Yisrael) ، والتى تم الاعتراف بها بوضوح، وتأمينها قانونيًا . وكان منطقيًا فى مستهل النزعة القومية الأوروبية أن تتركز الطموحات القومية اليهودية على أرض الأسلاف، والتى كانت موضوعًا للأدب والصلاة لما يقرب من ألفى عام .

أقيم أول مؤتمر صهيونى (أول برلمان يهودى عالمى) فى بازل فى أغسطس ١٨٩٧، حضره مائتان وثمانية مندوبين من ست عشرة دولة بما فى ذلك الولايات المتحدة ، ومع ذلك لم تمثل الصهيونية الشعب اليهودى كله . ومع ذلك أيضًا قدم المؤتمر ترابطًا إلى اليهود كلهم، وخلق نموذجًا جديدًا لليهود، واستقرارًا للمزارعين والعمال فى فلسطين، وتدعيمًا للوعى الوطنى اليهودى . فتأسست المنظمة الصهيونية الدولية برئاسة هرتسل، وتبنت علمًا ونشيدًا وطنيًا، Hatikua "الأمل". ومنذ ذلك الحين أصبحت الصهيونية ترمز إلى الحركة التى كان هدفها عودة اليهود الشرعية إلى الأرض التى وعدهم الله إياها ؛ وعززت فكرة "التطبيع" وتحويل اليهود إلى "أمة مثل باقى الأمم" ، "أمة علمانية، مقامة على أرضها هى، تتحمل مسئولية الدفاع عن نفسها، وتدعم نفسها اقتصاديًا، وتقيم مؤسسات اجتماعية أساسية، وتنشئ ثقافة خاصة بها" [1] .

أعلن دافيد بن جوريون إقامة دولة إسرائيل فى تل أبيب، فى مايو ١٩٤٨، بعد خمسة وعشرين عامًا من نشر كتاب : "الدولة اليهودية"، التى أصبح أول رئيس لوزرائها بعد فترة وجيزة. نتج تأسيس الدولة من مزيج من الاستيطان اليهودى فى فلسطين والدبلوماسية الصهيونية العالمية التى قدمها هرتسل. وولدت الدولة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ومحاولة النازى إبادة اليهود إبادة جماعية.

لم تكن فلسطين خالية قط من اليهود على الرغم من وجودهم فيها بأعداد صغيرة؛ ففى أثناء الحكم العثمانى (منذ القرن السادس عشر) نما المجتمع. وفي حوالى عام ١٨٨٠، أي قبل بدء الحركة الصهيونية، كان تعداد السكان اليهود قد بلغ ٢٥٠٠٠ نسمة. وبصفة عامة، خضع اليهود الذين عاشوا هنالك حياة دينية أرثوذكسية محافظة، دعمتها رعاية الجماعات اليهودية الدولية . فقد اقاموا ما يُعرف بـ"اليشوف" القديم ، واليشوف هو المرادف للمستعمرة ، ثم أصبحت بعد ذلك تشير إلى سكان فلسطين من اليهود. في حوالى الثمانينيات، وفى محاولة لإعادة إحياء الروح اليهودية، ومن أجل تحرير الذات، بدأت الهجرات اليهودية وكانت فى الغالب من الصهاينة غير المتدينين- فى الوصول إلى فلسطين من شرق أوروبا ووسطها ، مؤسسة ما يعرف بـ "اليشوف الجديد" . فى عام ١٩٠٧ ربما كان هناك قرابة ٧٠٠٠٠ يهودى فى فلسطين، كانت نسبة صغيرة منهم تعمل فى الأرض. أقام الرواد الأوائل مستوطنات جماعية، وجففوا المستنقعات، ورووا الصحارى، وحفروا الآبار، وزرعوا الغابات. كان بعضهم زراعًا مستقلين استأجروا عمالاً عربًا. ومع الحرب العالمية الثانية كان حوالى نصف مليون يهودى مستقرين فى فلسطين.

تبعًا لإحدى عقائد الصهيونية، كان مقررًا على المستوطنين أن يخلقوا ثقافة عبرية لفلسطين، وكان مقررًا أن تكون لغتها هي العبرية، لغة الكتاب المقدس،

وليس اليـيـديشـيـة ، وهـى لغـة مـرتبطة بالمنفى والحيـاة فى الشتـات. أسس إلعـازار بن يهودا Eliezer Ben-Yehuda (١٨٠٨ - ١٩٢٢)، وهو نفسـه مـهـاجـر، الحـركـة من أجل إحياء اللغـة العبرية كلغة قابلة للاستخدام. لم تكن اليـيـديشـيـة (التى تم تصنيفها بازدراء باعتبارها رطانة من قبل مواطنيها)، وهـى اللغة المحكية المنطوقة للجـمـاعـات اليـهـودية فى شـرق أوروبا، لتتفق ومطلب نقل الثقافـة اليـهـودية من التهميش السياسى والثقافى فى المجتمعات غير اليهودية إلى المركزية فى الدولة اليهودية التى تقرر بنفسها سياستها.

فـقـد كـانت اللغـة العـبـرية، وليس اليـيـديشـيـة، إحدى اللغـات ذات الاسـتـقـلال السـيـاسـى فـى التـاريخ القـديم، وكـانت مـعـروفـة عـام ١٩١٣ كلغـة رسـمـيـة للحـركـة الصـهـيـونيـة. أدخل المسـتـوطنون اليـهـود أولادهم مـدارس للغـة العـبـرية، وحـاولوا استخدام العبرية فى أحاديثهم اليومية.

منذ السنوات الأولى للقـرن العـشـرين اكـتـشـفت الصـهـيـونيـة والاشـتـراكـيـة إمكان تحـقـيق شـراكـة متسـقـة بينهمـا. ومع وجـود عـوامل متعـارضـة بينهمـا، فـقـد شـارك عـدد من اليهـود الشـبـان - بفـاعلية - فـى الثـورة الروسـيـة ، وتأثر كثـيـر من الرواد والمثـقـفين فى فـتـرة مـا قـبل الحـرب العـالمية الأولـى - إلى حـد مـا - بالاشـتـراكـيـة. انعكس هذا فى الاعـتـقـاد أن الدولة اليـهـودية لا يمكن أن تُقـام إلا على مـبـادئ اشـتـراكـيـة. وبالعـودة إلى زراعـة الأرض يتم تحـقـيق تقـدم ملمـوس للأيديولوچيـا الاشـتـراكـيـة. أدى الوفـاق بين الأضـداد - اشـتـمـال حـركـة العـمـال الصـهـيـونيـة على رموز الخلاص الوطنى ، وكذلك "خلاص الناس داخل المجتمع" - إلى خلق فلسفة قومية جديدة . وخرجت أحزاب العمل الإسرائيلية من هذا الاندماج غير المقنن للصـهـيـونيـة والاشـتـراكـيـة، فـقـد وضـع الصـهـاينـة المنتمـون إلى حـزب العـمـال النمط الأيديولوچى لدولة إسرائيل، التى حكموها عندما أُعلنت الدولة عام ١٩٤٨ .

مع قيام الحرب العالمية الأولى تحولت الصهيونية إلى قوة سياسية كبرى. وبينما رأى الصهاينة الأوائل إمكانية خلق مجتمع اشتراكى، علمانى ، قائم على المساواة فى فلسطين، كان حتمًا أن تنمو اختلافات أيديولوچية شديدة بين المستوطنين الأوائل. ومع العشرينيات، تبلورت الأيديولوچيات المتصارعة فى المجتمع اليهودى فى فلسطين فى شكل الأحزاب السياسية التى لاتزال قائمة فى إسرائيل حتى اليوم. ومنذ البداية، على سبيل المثال، اشتملت الصهيونية على تعارض بين الفرق اليهودية المتدينة، والتى اعترضت على علمانيتها، مدعية أن الله وحده فقط يستطيع أن يعيد اليهود إلى أرضهم. كانت عناصر دينية أخرى جزءًا من التنظيم الصهيونى العالمى. ففى عام ١٩٠٢ كونت إحدى هذه المجموعات حزبًا خاصًا بها، وهو حزب مزراحى Mizrahi . وفى عام ١٩٥٦ تكون الحزب الدينى القومى The National Religious Party (NRP) فى إسرائيل ، من طريق اندماج حزب مزراحى فى جماعة يُطلق عليها أجودت يسرائيل، والتى كانت أكثر تطرفًا فى معارضتها عناصر معينة فى الأيديولوجية الصهيونية. لم يشارك حزب الجناح الأيمن ، المنادى بالأخذ بروح التطور فى الحركة الصهيونية، في القيم نفسها التى تعتنقها أحزاب العمل، التي تؤكد على العمل اليدوي، والنمو الزراعي والصناعى . مناقضًا لذلك، ناصر الجناح الأيمن نماذج العنف والعسكرية، ولم يتوقف عن الإرهاب. وآمنت حركة التطور، التى نشأ عنها حزب الليكود Likud المعاصر، بأن الدولة اليهودية يجب أن تشتمل على الأراضى الفلسطينية بأسرها، على جانبى الأردن. ومع ذلك ، فقد فرض كل من حزب العمل وحزب التطور الأساطير والرموز نفسها التى أصبحت مقبولة كجزء من وعى اليهودى الأصلى لذاته. يشتمل هذا على مثال هرتسل "لليهودى الجديد"، الذى سوف يكون فخورًا ومستقلاً وقويًا ومحتفظًا بكرامته، بما فى ذلك كل شىء لم يكن موجودًا فى يهود الشتات.

فى عـام ١٩١٧ وقَّـعت الحكومـة البـريطانيـة، التى كـان لهـا الانتـداب فى فلسطين، إعـلان بلفـور Balfour Declaration ، الذى وافق على تأسـيس وطن قـومى لليهود فى فلسطين. وتم التصديق على هذا القـرار من قبل قوى أوروبيـة معينة ، ومن الولايات المتحدة، لكنه كان إشارة البدء فى مواجهة عـربية ضارية لا تلين، لزيادة هجرة اليهود بصفة خاصة. وبعد فترة وجيزة من إعـلان بلفور، لم تعـر الحـركـة الصـهيونيـة - ككل - اهتـمـامًـا جادًا بمشكلة السكان العـرب فى فلسطين، على الـرغم من إصـدار بعض الأفـراد فى الحـركـة لعـبـارات تحـذير. واسـتـمـرت هجـرة اليـهـود فى كـونهـا الموضـوع الرئيس فى أثناء سنوات الحـرب الداخليـة، مـع الشـعب العـربى الذى دفع بـريطانيـا إلى كـبحـه بدرجـة أكـبـر . وأصـبـحـت حـرية الهـجـرة لليـهـود ضـرورية مع ظهـور النازية فى ألمانيـا فى الثلاثينيات. واستمر العرب، مع ذلك، فى معارضتها بعنف واضح.

وأخيرًا أحـالت الحكومة البـريطانية المشكلة إلى الأمم المتحـدة، التى أوصت عـام ١٩٤٧ بتقـسيم فلسطين إلـى دولتين مسـتقلتين للعـرب واليهود. وتبع اتفـاق الهدنة بعد الحـرب العالمية الثانية، وضع مدينة القـدس القـديمة تحت السيطرة الأردنية، كمـا كانت الضفة الغربية للأردن. وذات يوم، وبعد الانسحاب البريطانى من فلسطين - عند انتهاء الانتـداب فى ١٥ مـايو ١٩٤٨ - غـزت خمسـة جيوش عربيـة تدعمها الحكومـات العربية، إسرائيل فى وقت واحـد ، الأمر الذى أدى إلى حـرب التحرير (١٩٤٨) ، التى أمنت الدولة اليهودية تمامًـا لليهود. وكان هذا ثمنًا باهظًا للمستوطنات التعاونية: فقد كانت خسائر اليهود فى الحـرب تساوى تقريبًا الخسائر البـريطانية نفسها فى الحرب العالمية الأولى. وهـرب كثير من العرب، أو اضطروا إلى هجـر ديارهـم ليستقـروا فـى الأراضـى الأردنيـة كـأفضل مـا أمكنهم. وبقيت نسبـة صغيرة فى إسرائيل .

لكن الحفـاظ على الدولة لا يعنى الحفـاظ على السـلام ، فاستمرت هـجمـات العرب ، واسـتـمـر الإسـرائيليـون فى مقـابلة العنف بالعنف. وفى ١٨ مـايو ١٩٦٧،

أحبطت إسرائيل هجوم مصر الذى كان يهددها*، فقد هزمت القوات الإسرائيلية الجيش المصرى (الذى كانت تدعمه كل من الأردن وسوريا) في ستة أيام. وأسفرت ما تسمى بحرب الأيام الستة عن هيمنة إسرائيل على الضفة الغربية وقطاع غزة، اللذين كانا تحت الحكم الأردنى منذ عام ١٩٤٨ ، وعلى شبه جزيرة سيناء حتى قناة السويس (التى خضعت بعد ذلك لمصر) ، وعلى مرتفعات الجولان فى الشمال، وهى المناطق التى كان يُشار إليها بالأراضى المحتلة Occu-pied Territories . وحققت الحرب أيضًا توحيد القدس تحت السيطرة الإسرائيلية. لم تكسب إسرائيل هذه الأراضى فقط (يشار إلى هذه المنطقة الآن بفلسطين) ، بل أيضًا سكانها الغاضبين الرافضين. خضع حوالى مليون من عرب فلسطين للحكم العسكرى الإسرائيلى، مما خلق حافزًا مستمرًا للقومية العربية الفلسطينية التى بقيت مصدرًا عدائيًا تمامًا لإسرائيل ؛ فقد رفض العرب جميعًا الاعتراف بوجود إسرائيل ، أو الاعتراف بحق اليهود فى دولة خاصة بهم.

جلب انتصار حرب الأيام الستة الثقة فى النفس للإسرائيليين، والرخاء لبلادهم. وتحطمت فى الوقت نفسه أساطير أنهم أخلاقيًا على حق، والتى اكتسبوها مع حرب التحرير، وإقامة الدولة بعد فترة قصيرة من الهولوكوست. لكن ما يسمى بـ "احتفال النصر" كان قصير الأجل ؛ فقد كان هدف الصهيونية

---

* الواقع الحقيقى هو العكس تمامًا، فقد هاجمت اسرائيل مصر صباح يوم ٥ يونيو ١٩٦٧، من دون إنذار ، وبدأت بقصف مطارات سلاح الجو المصرى والمطارات المدنية المصرية ، ثم قامت بغزو سيناء المصرية، متذرعة باستخدام مصر حقها الشرعى فى إغلاق مضايق تيران المياه الدولية المصرية عند المدخل الجنوبى لخليج العقبة، وكان ذلك بعد ١١ سنة من غزو إسرائيل سيناء، متواطئة مع بريطانيا وفرنسا عام ١٩٥٦ . (المراجع . س . خ) .

دائمًا هو تأسيس الدولة اليهودية فى فلسطين [٢]. ومع ذلك، أصبحت الدولة اليهودية هى الغازية والحاكمة لعدد كبير من السكان غير اليهود، وأدى اكتساب الأرض إلى احتمال تطور الشقاق، الذى تبلور فى ظهور جوش إمونيم Gush Em-unim (جبهة المتدينين) ، وهى جماعة من الوطنيين المتدينين المحاربين ، أعلن أفرادها أن المناطق كلها التى كسبتها إسرائيل فى حرب ١٩٦٧ ملك خالص للشعب اليهودى، لا يمكن التخلى عنه. ومن ثم أقاموا مستوطنات، قانونية وغير قانونية، فى هذه المناطق من أجل المطالبة باسترداد المنطقة بأسرها كأرض إسرائيل ("إسرائيل العظمى" Greater Israel) للأمة، وذلك تبعًا لوعد التوراة.

فى أكتوبر ١٩٧٣، فى عيد الغفران اليهودى Jewish Day of Atonement (يوم كِبُّور Yom Kippur)، هاجمت القوات السورية والمصرية إسرائيل * أول مرة، ولم تكن مستعدة نسبيًا لذلك. كانت حرب عيد الغفران أزمة حقيقية لإسرائيل فى مجالات عديدة، لكن بصفة أساسية لأنها أدت إلى انتهاء سيادة حزب العمال الصهيونى "الحرس القديم" "Old Guard" . وصل حزب الليكود اليمينى، والذى كان يقوده مناحم بيجن Menahem Begin ، المنادى بالأخذ بروح التطور، إلى الحكم عام ١٩٧٧. وبلورت الحرب أيضًا التغييرات داخل المجتمع الإسرائيلى. وبعيدًا عن رفض صورة الغازى، بدت الغالبية العظمى من الإسرائيليين تستسيغها. فتحولت الأمة التى كانت مُوحدة سابقًا، وكان البقاء هو همها الأول، "إلى جماعة من الغوغاء المنقسمين، والمتمردين الراضين عن

---

* الحقيقة الجغرافية والسياسية والقانونية،هى أن جيشى مصر وسوريا هاجما القوات الإسرائيلية التى كانت تحتل أراضى مصرية فى سيناء وسورية فى الجولان (س . خ . المراجع)

أنفسهم، والمتهافتين على المال والمتعة"[٣]. تبعت هذا خلافات خطيرة حول شكل مستقبل إسرائيل ، فراحت تفسخ الإجماع فى الرأى على أسلوب البقاء الوطنى. و أدى إدراكها ضعفها إلى إصابة إسرائيل بصدمة قومية، وإلى إعادة تقييم لذاتها بعناصرها كافة، وزادت حدة هذا عام ١٩٨٢، وذلك عندما غزت إسرائيل لبنان من أجل تصفية منظمة التحرير الفلسطينية بصفة أساسية، ولوقف الهجمات الصاروخية على المستوطنات والمدن اليهودية فى شمال الخليل . أثارت هذه العملية معارضة واسعة النطاق بين الشعب الإسرائيلى، وأحيانًا اعتراضات عنيفة من قبل الفنانين والكتاب .

كانت أسباب التوتر بين نماذج المؤسسين الصهاينة وواقع بناء الدولة والحكومة ضخمة منذ البداية، وزادت مع المشكلات المستمرة عبر الخط الأخضر، أى حدود إسرائيل قبل ١٩٦٧ . ولحظة أن تأسست الدولة بدأت تُثار مسألة هدف الصهيونية الكلاسيكية ومصداقيتها ، وبدت موضوعات العودة ، وبناء الأمة ، والطموح القومى غير مناسبة بعد إقامة الدولة، وأصبحت الصهيونية محورًا للجدال الذى ركز على التغييرات المهمة للمفهوم على ضوء الغزو والسيطرة على الشعب الفلسطينى ، وتزايد القومية العربية ، ومحاولة إسرائيل البقاء والحفاظ على كيانها . وكان فى قلب الجدال فكرة تحول الصهيونية، وهى حركة ليبرالية قومية، إلى رؤية قتالية إصلاحية لأرض إسرائيل كلها، رؤية عززتها نسبيًا جماعة صغيرة من المتطرفين المتدينين الذين كرسوا جهودهم للهدف نفسه : حماية "إسرائيل العظمى".

II

لم تكن الدراما باللغة العبرية معروفة تقريبًا قبل إقامة دولة إسرائيل، فقد كانت محدودة بأعمال رمزية متفرقة، فى شكل درامى منتشر عبر أربعة قرون، وعدد قليل من المسرحيات الواقعية فى مستوطنة اليشوف. فالأمثلة المتفرقة من الدراما ليست كافية لإقامة تقليد درامى، ولا يستطيع التقليد أن يتطور من دون لغة منطوقة. وفى داخل المجتمعات اليهودية المتفرقة عبر العصور ، تم الحفاظ على اللغة العبرية ، التى هى لغة النصوص المقدسة، من أجل خطاب أكثر رُقيًا من الأداء المسرحى، فازدهر مسرح البيديشية Yiddish Theatre من جهة أخرى، حتى دون الأرض الخاصة به ؛ لأن له ميزة كبيرة، وهى اللغة المنطوقة. فلم يكن هناك جمهور متحدث بالعبرية فى الشتات فى أى مكان، ولم تكن هناك حياة شعبية بالعبرية كما فى البيديشية؛ أصبح الأدب العبرى، باستخدام اللغة العبرية كلغة عامية فى مستوطنة اليشوف، هو الأدب الطبيعى لأمة تعيش فى أرض واحدة ، وتتحدث لغة واحدة. أمكن عندئذ فقط تهذيب جمهور المسرح المتحدث بالعبريةوصقله.

بدأ المسرح العبرى البدائى فى مستوطنة اليشوف منذ الثمانينيات من القرن التاسع عشر وبعد ذلك، القيام بدور أساسى فى تثقيف المهاجرين الجدد وتعليمهم العبرية، فبدأ أولاً فى المستوطنات الريفية، ثم فى مدن يافا وتل أبيب. تناول كثير من المسرحيات الأولى التى كتبت فى فلسطين موضوعات دينية وتاريخية، وبينما نمت المستوطنات اليهودية ، بدأ كتاب المسرح فى وصف الحياة هناك، فصورها بعضهم بصورة مثالية إلى حد الدعاية، في حين صور آخرون معاناة الجهود الأولى فى تقديم العون والتعزيز للرواد الأوائل. لم تكن دراما

عظيمة، لكنها كُتبت بالعبرية، وقدمت إلى جماهيرها شرائح من حياتهم هم، كما قدمت إليهم تعليمًا.

توحدت في أثناء فترة بناء مستوطنة اليشوف والسنوات الأولى لتأسيس الدولة، الغالبية العظمى من مفكرى الأمة الشبان، بمن فى ذلك الكتاب، مع تفسير الدولة "الرسمى للصهيونية، وذلك من خلال مؤسساتها، واتحاد نقابات العمال (الهستدروت) ، وحركات الشباب، كما ركزوا على موضوعات ذات اهتمام قومى، فتبنى عدد ممن يُطلق عليهم جيل البالماخ أو اليهود غير المولودين فى فلسطين "جيل الأرض"، وهم من الكتاب الذين ولدوا فى أثناء الربع الأول من القرن العشرين، أمثال جمعية الأباء المؤسسين، بما فى ذلك "حب الوطن، والمثالية العاطفية، والاستعداد للتضحية بثمرة تربيتهم الصهيونية التى وهنت فى الوطن من خلال حركة الشباب والمدرسة" [٤]. واستمر كتاب المسرح من هذا الجيل فى القيام بواجباتهم الإبداعية من منطلق اجتماعى وتعليمي، وليس جماليًا؛ فقد كانت مسرحياتهم يغلب عليها طابع الدراما الاجتماعية، التى يتم فيها تقييم المجتمع الجديد النامى وفقًا لمبادئ حركة العمل. تميزت هذه المسرحيات "بخدمة الأهداف، ووصف البيئة، ووضع قيم فكرية ... البيئة فى إسرائيل هى أقدس كيان، ومهمة المسرحية الأولى هى تصويرها، وكشف أنفسنا للعيان" [٥]. كان كتاب مستعمرة اليشوف قد أسسوا بالفعل دراما مؤقتة ومحلية، مناسبة لجمهور فى مسرح وقاعة، مشارك ومشاهد. حفظت الدراما الحالة الواقعية التصويرية بعد عام ١٩٤٨، فقد قدمت معظم المسرحيات أحداثًا حقيقية كانت معروفة للجمهور.

عكست الدراما الإسرائيلية فى سنواتها الأولى - بصورة واضحة - العالم الحديث العلمانى لثقافة الأقلية الإشكنازية * [٥] المؤثرة، وهي اليهود من أصل أوروبى، الذين ولد كثير منهم فى أوروبا، أو هاجروا فى سن مبكرة.

ليس مدهشًا، لذلك ، أن كتب الكتاب عن الجنود وليس عن المدنيين، وعن جيل الصابرا Sabra (الإسرائيليون المولودون فى إسرائيل)، و(عن أولئك المولودين تقريبًا فى إسرائيل، وليس عن المهاجرين الجدد وأعضاء قاهال * (٦) gahal (المجندون الأجانب) ، وعن أناس فى المستوطنات ، وعن المفكرين أمثالهم؛ وبذلك تكون كتاباتهم قد دارت حول الصفوة الذين توجه إليهم كل الانتباه ... (٧)

تُمثل هذه الصفوة – الذين أدركوا بشكل متسق تقريبًا الأحداث التاريخية المسئولة عن طبيعة وجودهم – السياسة الأيديولوجية المشتركة التى صوروها فى مسرحهم. وحتى بعد عام ١٩٦٧ ، ومع التغيرات الثقافية والسكانية الكثيرة، استمرت العروض المسرحية فى تجاهل الأبنية الاجتماعية المختلفة للتوجه العرقى والدينى والسياسى .

بعد حرب الأيام الستة، أغرقت محاولات السيطرة على الأراضى وسكانها إسرائيل فى الأزمة التى تضمنت ليس فقط موضوعات سياسية مبنية على عوامل واقعية، وليس فقط على عوامل نظرية أو أخلاقية، لكن على موضوعات خاصة بالهوية والثقافة، فاتسعت الفجوة الأيديولوجية بين اليسار واليمين، ووصلت إلى حد أن أصبحت فيه كالخليج. وهكذا دخلت الدراما منطقة الصراع والجدل، فاتخذت مجموعة من كتاب المسرح، الذين كان تأثيرهم غير متجانس بالنسبة إلى عددهم، سياسات إسرائيل كموضوع محورى. ليس معنى هذا أنهم كتبوا عن سياسات الأحزاب، أو – إلى فترة متأخرة جدًا – عن أعضاء البرلمان، أو أنهم يشنون حملة سياسية أو اجتماعية من خشبة المسرح؛ فقد كان تركيزهم على الأساس الأيديولوجى للحياة السياسية فى إسرائيل: على الصهيونية وتطورها فى الدولة الحديثة القومية، فقد كانت الأسس الأخلاقية للصهيونية هى التى أهمتهم بقدر اهتمامهم بالانتداب على الأرض. ناقش كُتَّاب مسرح،

أمـثـال حـانوخ ليـفين Hanokh Levin ، ويهـوشـوّع سـوبول Yehoshua Sobol، ويوسف موندى Yosef Mundi، وعاموس كنان Amos Kenan، وهيلل ميتلبونكت Hillel Mittelpunkt ، ودانى هوروفـتس Danny Horowitz ، الصـهـيـونيـة فى تأثيرها في المجتمع المعاصر فى إسـرائيل؛ فقـد ناقشـوا طبيعة ونوعية الدولة ، وخطوط القضية، والتأثير الذى يشكل النظريات الصهيونية، كما يشكل الأساس لكل تفكير أخـلاقى. وقد كـانت الأراضى المحـتلة، بسكانها من اليـهود والعـرب، محورًا للدراسة السياسية لكتاب المسرح .

بدأ عدد من كاتبات المسـرح، أبرزهن مريم كاينى Miriam Kainy، وشولاميت لابيد Shulamit Lapid فى التأثير منذ السبـعينيات، وأيضًا من خلال الانتقـاد السـيـاسى والاجـتـمـاعى. إلى الآن لم تكن هنـاك حـركة فـى المسرح لتـتفـاعل مع التطور المفاجئ والعبقـرى للقـاصـات الشـابات؛ ولم تكن مثل هذه الظاهرة شيئًا يستحق التقدير فى الدراما الإسـرائيلية، وذلك وفقًا للتوجه التقليدى الذكورى للطبـقات المتعددة للمسـرح. كان الموضـوع الغـالب للكاتبـات مقلدًا بصفـة عامة لزمـلائهم الذكور، لكنهن اتجهن فى الثمانينيـات والتسعينيات إلى خلق الأصوات الجديدة، التى تتحدث بطريقة أقل حدة عن الأحداث الجـارية؛ فاتجهت كاتبات المسرح ، أمـثال هاجيت يعرى Hagit Ya'ari ، وإندا مازيا Edna Mazya، اللائى يرين الواقع الاجتـمـاعى من وجهة نظر شخصيـة، مـقـدمـات ردود أفعال فـردية للظاهرة الـقـومـيـة نفسها، وللحـرب ولـلانتـفـاضـة، على سبيل المثال، ومـحـقـقـات العنصر المثير للشفقة الذى لم يتمكن منه الكتاب الرجال.

ومع أن الدراما السياسية لم تكن شكل الدراما الوحيد المكتوب، بدت وكأنها أكثر أشكال المسرح حضورًا حتى منتصف التسعينيات . كان اثنان وأربعون فى المائة من إيرادات المسـرح الكلية عام ١٩٩٣، على سبيل المثـال، من نصيب عشـر

مسرحيات، كان منها تسع تُعد من الأعمال الأصيلة التى تناولت - بطريقة أو بأخرى - المشكلات الاجتماعية والسياسية للمجتمع الإسرائيلى. وكان هذا أيضًا هو الحال فى السنوات اللاحقة : فقد كانت تسع مسرحيات من أكثر عشر مسرحيات نجاحًا عام ١٩٩٤ أعمالاً محلية تتناول موضوعات اجتماعية سياسية. عُرضت كل من هذه المسرحيات خمس مرات فى المتوسط أكثر من المسرحيات الأخرى كلها، الآتية من الخارج والمحلية، وذلك فى أثناء الموسم نفسه [(٧)]. يؤكد هذا أن الجزء الأكبر من الجمهور الإسرائيلى فى ذلك الوقت اختار أن يحضر عروضًا لمسرحيات خاصة من أجل أن "يوثق الصلة بالمجتمع الإسرائيلى" [(٨)].

إذا كان لكتاب المسرح أن يبحثوا عن رمز فى دراستهم للصهيونية، فقد وجدوه فى شخصية اليهودى الجديد، الذى كان مفترضًا أن يمثل الصورة الذاتية الإيجابية للشعب اليهودى الحديث. وهذه الشخصية هى ما تجسدت فى الإسرائيلى الذى يمثل الصابرا Sabra، البطل الذكر فى حرب التحرير، والوسيط الثقافى والسياسى والعسكرى للدولة الجديدة. لقد كان هذا المكون نصف الأسطورى ونصف التاريخى هو الذى جذب ازدراء كتاب ما بعد ١٩٦٧، وتمردهم ضد الأبطال الذين كانوا، ومع تحليهم بالفضيلة، "متشابهين فى وجودهم السياسى" [(٩)]. كان يُنظر إلى بطل الصابرا كرمز إلى قدر كبير من القتالية والبطولة . وبذلك رُفضت هذه الأنماط البطولية فى أعقاب ١٩٦٧ ومع الانفجارات الوحشية المتزايدة ضد مكونات الطبقية السياسية (التى وصفها الكاتب المسرحى يهوشوع سوبول Yehoshua Sobol "بأنها تضم سياسيين ، ودهماء ومصالح متعددة"، ووصفها آخرون "بأنها اتفاق جمعى فى الرأى") . ولم يُختبر البطل ويُحط من شأنه هو فقط ، بل الأسطورة كلها، التى نتجت من عملية إعادة الخلق القومى.

كان التسيس الواضح، وسيطرة أزمة تعريف الاستغراق فى الصهيونية، وموضوع هوية اليهود والإسرائيليين ظاهرة بصفة خاصة فى دراما هذه الفترة. تَشكَّل توترها المحورى من الفجوة بين الأحلام المثالية التى تربى عليها مؤسسو إسرائيل والواقع الصعب الذى عاشه ورثتهم . انتقلت الدراما من دعم يكاد يكون كاملاً للصهيونية فى الخمسينيات، إلى وضع غير عرقى حرج، يرى اليهود فى إسرائيل كضحايا تحولوا إلى جناة على الفلسطينيين. كانت الشخصية القائمة فى مركز هذا الفهم هى العربى والفلسطينى الآخر، والتى قُدمت، فى دراما ما بعد ١٩٦٧ ، بطرق متنوعة، بوصفها الضحية، والمتعاون، والذات البديلة، والمحب، والبطل الضد الممتلئ بالمرارة .

أدى ظهور حزب الليكود، وحرب لبنان ١٩٨٢ - والتى أدت إلى زعزعة اتفاق الرأى الجمعى القومى - إلى ظهور مفاجئ ، وعنيف لمسرحيات حاطها الجدل، والمظاهرات الشعبية، والشروح المصحوبة بإظهار الأمثلة والتجارب المشابهة. كان ازدياد الاهتمام بالدراما السياسية ازديادًا لتأثير الجماعات الدينية، فبدأ كتاب المسرح فى الإعلان عن أنواع سخطهم المناهض للأرثوذكسية من فوق خشبة المسرح، فى مسرحيات جدالية غذّت ثقافة الحرب الأرثوذكسية - غير الأرثوذكسية، وازداد تدخل الرقابة على المسرح (والتى كانت موجودة منذ ١٩٢٧ إلى ١٩٩١) ، فأصبحت فى ذلك الوقت "يمكن أن تكون - وبصفة خاصة - أداة توجيه فى دفع المسرح إلى إطلاق اعتراضات قوية ضد الجماعات الدينية، وبذلك تدعم صورتها السلبية"[١٠] .

منذ البداية، إذن ، أقامت الدراما العبرية وظيفتها الأساسية كوحدة داخل الجسد الاجتماعى، وكانعكاس له، واعتراض فعال عليه"[١١] فى الحياة السياسية والاجتماعية الإسرائيلية . يؤكد بن عامى فينجولد Ben Ami Feingold ،

الناقد المتمرس ودارس الدراما، على الشخصية السياسية للدراما. كتب يقول:
"إن المسرح الإسرائيلى مسرح سياسى. لا أشير إلى المسرح السياسى بمعنى أنه يتناول موضوعات سياسية كعنصر سائد، أو ربما كأهم عنصر ، لكن إلى عملية التسيس، وإلى الالتزام المخلص كولادة فنية، وكحاجز ثقافى وفكرى لا يوجد فى أى مسرح غربى معاصر. إنه مسرح لا يستطيع أن يتعامل مع مسائل الدين والإيمان واليهود والعرب والاستيطان والصهيونية والتاريخ والواقعية، إلا من داخل وجهة نظر أيديولوچية عقائدية محددة" (١٢).

كان هذا هو الاتجاه الذى اتخذته الدراما الإسرائيلية منذ الخمسينيات، فيما عدا كثيرًا من المسرحيات التى تناولت موضوعات فردية وعائلية، كانت محاولات كتاب المسرح لترك المجال السياسى أحيانًا ما تتميز بالهروب من الواقع، والاستغراق فى الخيال، خاصة بعد اندلاع الانتفاضة، وثورة الفلسطينيين ضد الاحتلال الإسرائيلى للأراضى، والذى بدأ فى ديسمبر ١٩٨٧. علق عوديد كوتلر Oded Kotler ، وهو مخرج فنى سابق فى مسرح مدينة حيفا المحلى Haifa Municipal Theatre ، أنه بينما كان يجب أن تتضمن المسرحية قيمًا جمالية؛ كان يجب أيضًا أن تتضمن تناولا غير ثقافى" "non - cultural use" ، فلا يجب أن تكون فقط فنًا من أجل الفن؛ لكن يجب أن تكون وسيلة إلى اختبار العمليات الاجتماعية الأخرى. أكد كتاب آخرون بالطريقة نفسها على مصداقية الدراما . وحتى الهولوكوست تم تسييسها ، ومُنحت مكانًا محوريًا وسط الجدال.

III

كانت مدن إسرائيل الكبيرة مكانًا للمسارح الفرعية ، التى يملك كل منها ثقافة خاصة به . ففى حيفا Haifa كرس مسرح حيفا المحلى نفسه لاكتشاف المسرحيات الأصلية ، التى كان كثير منها مستفزًا سياسيًا، ومشجعًا للمواهب

الوطنية لكل من اليهود الإسرائيليين، والعرب الإسرائيليين، والفلسطينيين. تبع ذلك أن كانت نسبة المسرحيات الأصلية فى عروضها أعلى من تلك التى تُقدم على المسارح المحلية الأخرى، وإن طورت ما عُرف بـ"أسلوب حيفا" "The Haifa Style" . وفى تل أبيب، حافظ مسرح كاميرى Camere Theatre على مستوى معين فى عروضه العديدة خلال فترة وجوده، لكنه أخذ على عاتقه كثيرًا من المخاطر مع كل من مُشترى التذاكر، وجذب انتباه أعضاء الرقابة على حد سواء . وبينما كانت عروض مسرح كاميرى أكثر تحفظًا من تلك العروض المقدمة على مسرح حيفا المحلى، فقد رفعت في أوائل التسعينيات العصا فى وجه التطرف الدينى؛ بسلسلة من المسرحيات التى غذَّت ثقافة الحرب . يمثل مسرح هابيما Habimah الوطنى اتجاهًا وسطًا ، مُقدمًا عروضًا كلاسيكية، بالإضافة إلى عدد من المسرحيات العبرية الأصلية . ووُجدت مسارح فرعية أخرى فى بئر سبع Bearheva والقدس . وفى عام ١٩٩٣ قدمت ثلاث عشرة فرقة مسرحية شعبية عروضًا إلى الجمهور العام فى أكثر من مائة موقع. كانت ثماني وأربعون من المسرحيات المقدمة أصلية ، وهو اتجاه استمر بعد ذلك. فاستمر عرض كل مسرحية أصلية فى المتوسط ضعفى عرض المسرحيات الأجنبية المترجمة.

أكد الجمهور الإسرائيلى مفهوم سوزان بينيت Susan Bennett القائل بأن جوهر جمهور المسرح ينتمى إلى جماعات متوسطى العمر ومرتفعى الدخل، والمتعلمين جيدًا، وأصحاب المهن، والمديرين، وأصحاب الياقات البيضاء. (١٣) فكان رواد المسرح الأكثر رغبة فى مشاهدته من المتعلمين جيدًا (الذين حصلوا على ١٢ عامًا أو أكثر من التعليم)، وهم أهل البلد من الإسرائيليين أو المهاجرين الأشكناز، والغالبية العُظمى منهم من اليهود العلمانيين (١٤).

وبالإضافة إلى الجمهور المعتاد الذهاب إلى المسرح ، فقد توافر للجمهور الإسرائيلى المؤسسات والمنظمات الثقافية، والنقابات التجارية التى توزع تذاكر المسرح. وهناك أيضًا مشروع الفن للشعب Art for The People، الذى تأسس فى بداية الخمسينيات لإرسال الثقافة الإسرائيلية واللغة العبرية إلى المناطق النائية. من بين ١٣٢ تجمعا سكانيًا قدمت فيها عروض الفن للشعب بين عامى ١٩٨٩ -١٩٩٠، قدمت ثلاثة عشر منها فى الضفة الغربية وغزة، وسبع تجمعات عربية أخرى كانت عروض الفن للشعب ، التى كان يتم اختيارها بعناية، من العروض المسرحية المتاحة، تُفهم بطريقة لم يقصدها أولئك المسئولون عن اختيارها، فقدم المسرح الإسرائيلى المتطرف الإطار فى كثير من المسرحيات السياسية، خاصة تلك المعنية بالصراع العربى الإسرائيلى . معظم ما يستحق الذكر من الأنشطة المسرحية الخارجية هو مهرجان المسرح السنوى الذى يقام فى عكا Acre ، ويشارك فيه العرب والفلسطينيون لعدة سنوات كجمهور وكممثلين . ولأن معظم المشاركين من الشباب ، عكست موضوعات المهرجان معظم تلك الموضوعات التى يعنون بها. ومما يوضح الكثير، أن تسع مسرحيات حول موضوع الهولوكوست قُدمت فى عكا فى النصف الأول من التسعينيات . كانت إقامة مسارح صغيرة فى المسارح الرئيسة فى المدن، والتى تقدم موضوعات درامية وأساليب عرض مشابهة لتلك التى يفضلها مسرح عكا ، مثال على ذلك مسرح هابيمارتف Habimartef (المسرح الصغير فى هابيما Habimah)، وباما ٣ Bamah3 فى كاميرى Cameri ؛ كانت إقامة هذه المسارح تمثل تهديدًا للمهرجان (بالإضافة إلى نقص التمويل) . انتقل عدد كبير من المسرحيات من المهرجان إلى المسارح الرئيسة للمسارح الراسخة ، وهناك مثالان يستحقان الذكر على ذلك وهما مسرحية "الرجل المقنَّع" The Masked Man (Re'ulim) ، ومسرحية "تاشماد" Tashmad لصموئيل هسفارى Shmuel Hasfari .

تنمو ظاهرة أخرى بعيدًا عن تيار سيادة الرجل : النساء اللائى كونّ فرقًا مسرحية خاصة بهن، وكانت أُولاها فرقة القدس المسرحية Jerusalem Theatre Company . مازالت هذه الفرقة، وفرق أخرى مشابهة لها، تجد مكانها الأكثر تأثيرًا فى المناطق النائية، بل فى مجال أبعد من هذا ، فى الضفة الغربية. وبينما يميل مسرح التيار السائد نحو أساليب روائية بنائية بدرجة أكبر أو اقل ، قدمت الفرق المسرحية النسوية موضوعاتها فى شكل غير بنائى ، ومجرد، وفى شكل مجزء ، وغالبًا ما يكون مصحوبًا بمشاركة من الجمهور. الموسيقى والحركة مكونان أساسيان فى مسرح هذه الفرق . ولم تكن مسرحياتها مجرد وسيلة للتعبير عن ردود أفعال للأحداث السياسية، وغالبًا ما كانت تُشير إلى الانحراف عن الأيديولوچية السائدة، وعن مبادئ هجومية، وذلك من طريق إعادة تفسير النصوص اليهودية الكلاسيكية، ومنها قصص التوراة، وكتابات الأحبار باللغة العبرية.

إن الصحافة الإسرائيلية، والصحف المحترفة هما المصدران الأساسيان للمعلومات عن المسرح والدراما الإسرائيليين، فقد تم نشر عدد قليل لبعض الدراسات الكاملة، باللغة العبرية والإنجليزية. ومع تطور أقسام المسرح فى الجامعات الإسرائيلية، يتم الأخذ بعدد أكبر من الدراسات الأكاديمية، والتى سوف ينتج منها نشر مجلد أكبر فى هذا الموضوع. يجب أن يُقال هنا إن تعليقات وسائل الإعلام على الدراما الأصلية غالبًا ما تكون محكومة بوجهة نظر الناقد السياسية.

IV

كان المنهج الذى استخدمته خلال هذا الكتاب هو منهج التحليل النصى للدراما وليس للمسرح، فهو يتعلق بما يقوله الكاتب المسرحى أكثر من تعلقه

بالأسلوب الذى يقال هذا به. فنص المسرحية يمثل جزءًا واحدًا فقط من إجراء معقد يُقدم أمام الجمهور فى عرض حى . والنص المطبوع له علاماته الخاصة به، والتى تختلف عن تلك العلامات الخاصة بالمسرحية المعروضة ، وتتغير عندما تمثل على خشبة المسرح . "يفترض" نص "وجود المتلقى الخاص به كوضع أساسى لا غنى عنه لدلالته على البعض". (١٥) لا يوجد "المتلقى" بمفرده فى عملية التولد التفسيرى للنص فى المسرح، لكنه يتم توجيهه بواسطة المخرج الذى يحاوره، والممثلين الذين يُسمح لهم أيضًا بقدر من المرونة . ومن المحتمل إمكان تنوع كل عرض للنص نفسه.

يلغى التحليل النصى بمفرده كل هذه العمليات الديناميكية المثيرة . فيمكنه رؤية قيمة الدراما كأدب ومن خلال فحص دقيق للإخراج المسرحى، أن يقدم فكرة الأدب كدراما . من الواضح أن هذا يستطيع فقط أن يمثل جزءًا صغيرًا من العلاقة المتبادلة بين النص وخشبة المسرح والجمهور، على الرغم من مطالبة الكاتب المسرحى يهوشوّع سوبول بأن يقرأ الناقد النصوص . مازال تحليل النصوص الدرامية الذى قمت به فى هذا الكتاب لا يسمح بوجود فكرة واضحة عن تقديمها على خشبة المسرح ، لكن أكثر أهمية من ذلك ، هو تقديم فكرة عن العلاقة بين الدراما الإسرائيلية ومجتمعها .

ففى إسرائيل بُعد مضاف إلى النصوص؛ وهو قيمتها كوثائق تعكس واقعًا اجتماعيًا ومسرحيًا إضافيًا زائدًا، ويملك بذلك أهمية مستقلة، خاصة به. وهذه هى سمة الدراما الإسرائيلية الأكثر أهمية، والسمة المسئولة أكثر من غيرها عن وضعها السيادى داخل الثقافة المعاصرة. فالعروض الإسرائيلية ليست "مجرد" "قائمة من المسرحيات"؛ بل هى مُركب من الأعمال التي تكشف عن النغمة العالية لمناقشة المشكلات الاجتماعية والسياسية". (١٦) تعمل النصوص السياسية، التى يُعنى بها هذا الكتاب بصفة أساسية، فى إسرائيل بدرجة أقل كنماذج للفن

المسرحى منها كتقارير تُعلق على الخطاب السياسى الحالى . فهى تُفهم كوثائق من قِبل الجمهور والنقاد على حد سواء ، والنتيجة تكون كثيرًا من الجدال والمناظرات والمناقشات العامة التى تتم قبل العرض مع كتاب المسرح والمخرجين، وهجوم فى الصحف ومن الرقابة (والتى ، وقبل كل شىء ، تكون دائمًا ممثلة فى النص، وليس في المسرحية المقدمة على المسرح) . إنها بذلك المسرحية باعتبارها نصًا، وليس باعتبارها عرضًا تمثيليًا، وهو ما تُعنى به هذه الدراسة بصفة أساسية.

الفصل الأول

"المشروع" وتعزيزه فى دراما الخمسينيات



"المشروع" وتعزيزه فى دراما الخمسينيات

يُعد أدب الخمسينيات أحد عناصر فهمنا للمجتمع الإسرائيلى فى ذلك الوقت، لأنه ربما لا يزيد من معرفتنا الحقيقية بالأحداث ، إلى حد ما ، لكنه يرسم خريطة لطبيعة المجتمع العاطفية. فوفقًا لكافكا Kafka ، يمثل الأدب احتفاظ الأمة بالذاكرة، "التى هى شىء مختلف تمامًا عن التأريخ الرسمى" [(١)]. ويفترض هذا - ضمنًا - أن الذاكرة ترسم الحياة الروحية والعقلية للأمة - البطانة الداخلية، على هذا النحو، لبنية الحياة الاجتماعية والسياسية - كما تحاول تقديم تحليل صادق . و رأى الأدب الإسرائيلى نفسه فى الخمسينيات كشىء ما يقع بين التدوين والتأريخ ، خالقًا نوعًا جديدًا من الوثائق التى تحتوى على مكونات منهما معًا. وأكثر أهمية من ذلك ، فقد أوضح كثيرًا من القناعات الاجتماعية والأيديولوچيا التى تم الاعتراض عليها على نطاق واسع بعد عام ١٩٦٧ .

عَدَّ أنصار حزب العمال اليهودى الكُتاب أنهم "المبدعون الأساسيون للرموز القومية ، ورافعو لواء الروح (الشجاعة)" [(٢)] . عبر حايين هزاز Hayyin Hazaz عن ذلك فى عبارة أكثر بلاغة وإيجازًا، فقال: "الأدب العبرى اليوم ، هو أحد المُلقى على عاتقهم مسئولية المجتمع" [(٣)]. وحيث إن الكثيرين من الكتاب قد رأوا فى النظم الثقافية والتربوية وسيلة إلى دعم النظام القومى الجديد، فقد دعموا - من ثم - الاستخدامات المؤسسية للأدب الخلاق. وتميزت بذلك الرواية العبرية، وكذلك السنوات الأولى من تأسيس الدولة بصفة الانغماس ودقة التوثيق لأحداث الحياة اليومية. واستمر الكتاب فى ممارسة نشاطهم كمعلقين سياسيين، وكناصحين مخلصين، وذلك ربما بسبب الاتجاه إلى

إدخالهم فى إطار التقليد النبوئى اليهودى . وفى الحقيقة، فقد كان قادة إسرائيل الأوائل بين الحين والآخر كثيرًا ما يطلبون نصيحة الكتاب، تلك النصيحة التى نادرًا ما كانوا يأخذون بها، كما يرى عاموس عوز Amos Oz .

وكانت حركتا حزب العمال وشباب الجناح اليسارى قد سيطرتا بالفعل على النشاط الأدبى الرسمى فى البلاد فى أواخر الخمسينيات . وتولت هيئات رسمية مسئولية إقرار سياسات النشر والترجمة، وكذلك تقرير المعايير الأدبية، واستشعر دافيد بن جوريون David Ben - Gurion – أول رئيس لوزراء إسرائيل – بقوة ضرورة مشاركة جماعة المثقفين بأسرها "قلبًا وروحًا وفعلاً"[٥] فى الجهود المؤسسة للدولة . واستجابت معظم الدراما العبرية لذلك، فقد تم إدراجها ، فى هذا الوقت ، فى مهمة تعليم الجماهير، التى كانت الأيديولوچيا الصهيونية جزءًا مهمًا منها . لكن لم يكن هذا شيئًا جديدًا : فقد كان المسرح العبرى قد أسس نفسه بالفعل كمنتدى تعليمى ، خاصة فيما يتعلق باكتساب اللغة العبرية فى مستعمرة اليشوف فى العشرينيات. وبعد ذلك بأكثر من ثلاثة عقود، وفي عام ١٩٥٧، تساءل أحد النقاد" : متى يفهم أخيرًا أولئك المسئولون عن مسرحنا أن المسرح مدرسة واسعة للأمة؟"[٦] ومثل الرواية فى ذلك الوقت ، رأت الدراما نفسها كأداة ذات وظيفة اجتماعية، وليس شكلاً يغلب عليه الطابع الفنى . فاتجه كتاب المسرح إلى الالتزام بالتعاليم الماركسية التى تقول بأنه يجب على الفنانين كلهم أن يتحملوا مسئولية التعبير عن الاهتمامات العامة فى أعمالهم، حيث إن أصواتهم تعبر عن الصوت الشعبى. ربما لم تؤثر الدراما بشكل مباشر فى تطور المجتمع، وهى فى أفضل حالاتها قدمت تعزيزًا لجدليات معقدة، بطريقة مبسطة ومجسدة، إلى غير المتخصصين، وبطريقة ما إلى الجمهور المشارك.

كان يتم تقويم المسرحيات الإسرائيلية جزئيًا من خلال أسلوبها وبنائها الدرامى، وبصفة أساسية وفقًا لمضمونها السياسى والاجتماعى . أثر المعيار الحكومى للإبداع الأدبى والعرض المسرحى في كل من المضمون والهدف فى كتابة كتاب "مستعمرة اليشُوف" Yishuv إلى درجة كبيرة. وفى فترة متأخرة ، قُررت قيمة إسرائيلية معيارية تستخدم للحكم على الأعمال الأدبية، مفادها أن الأدب العبرى المعنى بالاحتياجات والاهتمامات الجمعية للمجتمع هو أدب مقبول، وأن الأدب الذى يضع الفرد فى محور اهتمامه ، والذى "ينسى كل شىء عن الصهيونية ومشروع الحرب" هو أدب "وجودي" "existentialist" ، وبذلك يكون أدبًا مشبوهًا [(٧)]. تُعارض هذه الأحكام، من الناحية الأيديولوچيا ، نظامين للسلطة، وهما : الاشتراكية الصهيونية، والوظيفية السوفيتية .

تبنت الدراما مذهب الواقعية من أجل قيامها بوظيفتها الاجتماعية ، لتفسير الواقع الوثائقى الذى خلقته وسائل الإعلام بصفة أساسية، ولتجذب المشاهدين. دعمت القناعة بأن أولئك المشاركين فى جهود بناء الأمة يقررون نمط التاريخ اليهودى، بلا شك، انشغال كتاب المسرح بالحاضر. لقد تم اختيار الواقعية على الرغم من نُقاد ذلك الزمان الذين كانوا مُسرفين ومكررين إدانتهم للدراما الشبيهة بالتحقيق الصحفى : "Drama's "Riportage . ومع ذلك ، كانوا متناقضين مع أنفسهم بطريقة ما : فبينما كانوا يصرون على المبادئ الصحيحة أيديولوچيًا، والتى شكلت إطار واقعية كتاب المسرح الاجتماعية ، كانوا يرثون لابتذال المسرحيات. ولم تكن التعريفات النقدية لكل من "الواقعية" و"الريبورتاج" دقيقة فى أية حالة؛ فقد كان "التحقيق" المسرحى انتقائيًا ، وفى أوقات بعينها لايعدو أن يكون سوى إشارة اسمية للأحداث . فى الحقيقة، إن معظم المسرحيات التى كُتبت فى الخمسينيات رأت "الواقع" كجزء من النظام الأيديولوچى الجامد، الذى يؤثر في الحياة الاجتماعية والفردية . يعوق هذا

التصييغ الأيديولوچى تقديم رؤية غير نظرية للواقع. استطاع المسرح، ومن طريق تقديم ما يبدو أنه الحقيقة الوثائقية للحياة اليومية ، أن يُقيم آلية مُوحدة لجمهور مختلف ثقافيًا ولغويًا ، محددًا لهم تجربتهم الجماعية المشتركة.

كانت "الواقعية الاجتماعية" الدرامية، التى أُعجب بها وعارضها النُقاد، بناءً قائمًا على أساس من المبادئ الجوهرية الأوسع للحياة المدنية الإسرائيلية فى فترة ما بعد ١٩٤٨ ، بالإضافة إلى تجارب معينة رومانسية، وغالبًا ما تكون غير متحققة . فى الحقيقة ، إستلهمت الدراما الأولى بالاشتراك مع أنواع أدبية أخرى، موضوعاتها من سلسلة من الأساطير المؤسسة، وليس من الواقع الاجتماعى، تلك الأسلطير التى تم اعتناق بعضها على نطاق واسع من قبل كل مستوطنى مستعمرة اليشوف فى فلسطين، وزيد عليها أساطير أخرى مع حرب ١٩٤٨ وإقامة الدولة . وبينما استند الكثيرون منهم إلى أسس واقعية قوية، لم يقدم آخرون أكثر من مجرد وعود بتحقيق الأمانى . وغالبًا ما كان هناك اختلاف قوى بين الحقيقة الواقعية ومكونات الذاكرة الجمعية.

كان الأدب الإبداعى إحدى الطرق التى انتشرت بها الأسطورة، وهو الأدب الذى قام بدوره فى التأثير فى الذاكرة الجمعية . أدت المشاركة الأيديولوچيا للدراما بالتحديد إلى تحول الأساطير المؤسسة إلى شئ أكثر من مجرد كونها أساطير ، بل إلى نوع من المادة يشابه الدعاية إلى حد بعيد ، فقد لبت الرواية والشعر حاجة ملحة عند الجمهور الأكثر اتساعًا : فتطلبت الأمة الشابة نصوصًا عاجلة لتخدم طقسًا قوميًا للتكفير والاحتفال، والنصوص التى قدمت بُعدًا غامضًا لتحقيق الحرب ، بتضحياتها وآثارها المدمرة (٨) . كانت الأسطورة تُركز على الشخصية القيادية، على بطل الصابرا، وهو ظاهرة جديدة فى التاريخ اليهودى، والذى كان قريبًا فى السن، وفى الأصل والتعليم من الكُتاب، ومن خلال

هذه الشخصية، خلدوا صورتهم الذاتية التى تم تحديدها من قبل ، تجسيدًا لصورة الرواد. وفى إحدى مسرحيات يورام ماتمور Yoram Matmor، تتساءل إحدى الشخصيات :

هل تتذكر أن تلك الشخصية المتحررة والفخورة والبسيطة التى يتطلع أجدادنا إلى تتميتها فى أرض الوطن الجديد؟ القائد الشاب، الشخص الذى عرف كيف يكون مصدر إلهام فى أثناء فترة الحرب وقبلها ، الذى يُعزز كل ما يفعله الشباب؟[٩]

وبينما كان جيل الصبرا الأدبى أيضًا عودة إلى بطل القرن التاسع عشر الرومانسى ، فقد كان أيضًا متحدثًا رسميًا مناسبًا لمجتمعه وأيديولوچيته، مقدمًا جيلاً ينتمى بوضوح إلى أحد فصول التاريخ الإسرائيلى . وكان متضمنًا فى شخصيته المتشددة تصنيفًا للقيم التاريخية والأخلاقية والبرجماتية؛ فقد كان مستودعًا لما هو خير .

إذا كانت هناك مُهمة للأدب العبرى بالنسبة إلى الثقافة العبرية فى الفترات القادمة ، فهى مهمة تخليد نموذج الشاب العبرى المقاتل ، النموذج بتمامه، بمجده كله ، بأخطائه وجوانبه، وفى ضحكه وغضبه، فالأمة التى سوف يتربى أبناؤها على ضوء هذا النموذج الخالد ، والتى تتطلع إليه كنموذج للحياة – لا يمكن أن تدمرها أية أداة للموت . وفى الخط نفسه مع غزاة كنعان Canaan والقضاة والأنبياء ورعاة صهيون والعائدين إلى صهيون ومتعصبى القدس والشهداء والحشمونيم (المتحمسون)... .[١٠]

هذه الشخصية التى قال عنها شامير Shamir ، "إنه كان مئات الشباب ، إن لم يكن أكثر" ، كان أحد ساكنى المستوطنات الجماعية ، (الكيبوتز) هو الشخصية

التى تمثل المستوطنات الجماعية طليعة الحركة الصهيونية والمكان الأيديولوچى للبطل ، ولكونه خلقًا مثاليًا للذاكرة الجمعية فهو لا يخفق كنموذج مثال أعلى للمشروع الصهيونى .

كتب كثير من الكتاب أعمالهم كإحياء لأفراد من عائلاتهم أو لزملاء فى الجيش سقطوا فى الحرب ، وهو تأكيد لفكرة كمال البطل . كانت أحد أكثر النماذج التى تمثل كثيرًا من المجلدات التذكارية فى الخمسينيات مجموعة تحمل عنوان "الزملاء يروون قصصًا عن چيمى" Comrades Tell Stories About Jimmy، وهى كتابات الذكرى التى كتبها چيمى، أو كُتبت عنه (أهارون شمى Aharon Shemi)، وهو قائد وحدة عسكرية قُتل عام ١٩٤٨ ، وهو من حزب البالماخ Palmah[١١] . عملت هذه المجلدات ومثيلاتها على التأكيد والدفاع عن النمط الأدبى الشعبى، ذلك الخاص بالبطل القوى والمرهف الحس. ومع ذلك فقد تم الاعتراف بأن صورته كانت رمزية جدًا، وجامعة للصفات المتميزة المعروفة لكثيرين من شباب الصابرا فى ذلك الجيل [١٢]. ووفقًا لما يراه أحد المهاجرين الفرنسيين الشبان، وهو أحد أفراد فصيلة چيمى ، فإن چيمى كان ينتمى بحق إلى جيل الصابرا ، لكنه مختلف اختلافًا بينًا عن"الصبى اليهودى الذى تربى فى فرنسا"، ذلك هو اليهودى القاهال (من عامة الشعب) . عُدَّ چيمى نمطًا لقائد الوحدة العسكرية فى حزب البالماخ Palmah، الذى دائمًا ما قاد رجاله إلى المعركة، وطالبهم بالتحلى بالشجاعة، واستخدام العنف، وإيجاد حلول وسط. "كان هذا الكتاب أكثر الكتب التى تعبر عن حرب التحرير بصفة عامة وحزب البالماخ بصفة خاصة، فقد كان كالمفتاح إلى البطولة والجمال والخوف، وعمق التفكير، والأساطير التى ابتكرها الشعب فى أثناء الحرب" [١٣].

يمثل ثلاثة من كتاب المسرح فى الخمسينيات الخطاب الأدبى العام فى ذلك الوقت فى أوسع معانيه؛ وهم ييجال موسينزون Yigal Mossinzon ، وذلك لالتزامه بالأيديولوچيا المؤسسة والأسطورة الشعبية، وناتان شاحام Natan Sha-ham لتقويمه لهما، ويورام ماتمور Yoram Matmor لمحاولته دحضهما . تُعد مسرحية "فى بيداء النقب" In The Wastes of Negev (١٩٤٩) أكثر المسرحيات التى تتناول موضوعات محلية، وربما أكثر الثلاث تعبيرًا، والتى تدمج الاتجاهات التى نسبت إلى الجماعات التى اشتركت فى حرب ١٩٤٨ . فهى تقدم المفاهيم الشعبية بطريقة منهجية تقريبًا . تقع أحداث المسرحية فى مستودع فى إحدى المستوطنات الجماعية عام ١٩٤٨ . ومثل معظم المسرحيات التى تدور حول موضوع الحرب، قبل وبعد ١٩٦٧، قُدمت الحرب فى صورة مكان مغلق ومحاصر هو موقع "القلة" ، في حين أن الكثيرين يُطبقون عليهم من الخارج. يحيط العدو بالمستوطنة، ويتضاءل الغذاء والسلاح، ويزداد عدد المصابين ، في حين يحاول أب وابنه ، وكلاهما يحتل موقعًا مسئولاً، إصلاح العلاقة بينهما. الأب، أبراهام Avraham، فى صراع مع آخرين أيضًا، وهو موظف سابق فى المستعمرة، وقائد حربى يؤيد الانسحاب فى مواجهة العدو المتقدم بدلاً من المقاومة بعناد. يجادل أبراهام ، قائد المستوطنة وحاكم المنطقة ، وهو أحد أفراد جيل الرواد ، بشدة من أجل البقاء . ووفقًا للتقارير المعاصرة، أثارت المجادلات ردود أفعال عنيفة لدى جماهير اليوم. أما داني ، وهو ابن أبراهام ، فهو الوحيد الذى يملك القدرات الضرورية لاختراق صفوف الأعداء . ويصمم أبراهام – ضد كثير من المعارضة – أن يرسل ابنه إلى موت محقق . يعكس هذا القرار إدراك الكاتب للأيديولوچيا الجمعية التى تقدم التضحية الشخصية من أجل الخلاص الوطنى .

تقترب المسرحية من كونها تصنيفًا للأنماط ، من بينها نمط جيل الصابرا الذى ينتمى إليه الرواد الأقدمون كأنهم فى مواجهة حيوان مفترس غريب وعجيب : "كأنهم أمة وليسوا أمة، سلالة بربرية تنمو هنا ، لا يبدون حتى كاليهود... أنتم يا جيل الصابرا، يبدو أحيانًا أن الأزهار تستحوذ عليكم بدلاً من الأشواك ... إن جيلنا – أبناء الصابرا – لخجل من إظهار مشاعره للعالم الخارجى ..." فهم أناس معقدون: "آباؤهم أناس ينتمون إلى الهجرة الثالثة والخامسة[١٥]، قلقون جدًا على تربيتهم ...".[١٦] يتحدث النساء والرجال من الشباب لغة خاصة من لهجتهم العامية مما يُربك ويُحير كبار السن . تُستخدم اللغة كوسيلة لتمييز الجنود عن الآباء، وعن المهاجرين الجُدد الذين لم يُلقنوا لغة الجيش الموسومة بطابع التباهى والإطناب والكلمات الطويلة. ويعترف الجنود أن تتفيه لغتهم يمنع وجوب مواجهتهم أهوال القتل "قبل أن تكون لديهم فرصة كى يمرر أحدهم يده على شعر فتاته ؛ يسود اعتقاد ، كما هي الحال فى زماننا ، أن اللغة فى ذاتها لقادرة على تغيير الواقع .

تكون قصة "ميثاق" إسحق والتزامه مكونًا مهمًا فى "النص النحتى" الأيديولوچى للمسرحية (سفر التكوين، ٢٢)، إنه الميثاق الذى ترمز إليه كلمات : "نحن جيل عنيف يقتل أبناءه الشباب! ويستمر الكبار فى الحياة، لكنهم يرسلون صغارهم ليموتوا !" الإشارة هنا إلى رغبة أبراهام A vraham فى التوراة فى التضحية بابنه ، بناءً على أمر من الله. شخصية أبراهام التى رسمها موسينزون Mossinzon ، لا تُعتبر والد البطل النمطى ، وليس أقل بطولة من ابنه فى رغبته إرسال ذلك الابن ليلقى حتفه . ويمثل موت دانى Danny شكلاً من أشكال إرضاء أبراهام لذاته، وإرضائه للأمة ، متجسدًا فى تقاليد الشهادة والخلاص العريقة.

> أبراهام: لن تسقط بيكات يوآف . لكن يجب أن نأخذ دان من بيكات يوآف لندفئه . شوش Shosh ، قل لچيفونى "Givoni : بيكات يوآف سعيدة اليوم" . نعم قل له يا شوش . بيكات يوآف

سعيدة بمعرفتها بأخبار (فك الحصار عنهم) . "سنذهب لدفن دانى الذى قدم حياته فوق هذا التل . نعم، لقد دفعنا جميعًا ثمنًا باهظًا"[17].

تتضمن المسرحية مجموعة من الكلاشيهات والعبارات الطنانة، مقدمة بذلك مادة نمطية إلى جمهور يفترض أنه نمطى ، وقد حققت نجاحًا كبيرًا. ووفقًا لوجهة نظر الكاتب؛ فإن شخصية دانى هوروفتس (الذى أصبح بعد ذلك رئيسًا لنظمى اعتراض الفنانين على الأنشطة الإسرائيلية فى الضفة الغربية المحتلة) ، فى مسرحية "فى بيداء النقب"، تمتلك قوة طقسية حقيقية فى أوج حرب التحرير، وذلك على الرغم من ضعفها. يقول هوروفتس: "يأتى الناس ببساطة ليشاهدوا أنفسهم"[18]. يتوحد الجمهور مع الأحداث المقدمة فوق خشبة المسرح إلى الحد الذى "يُسمع فيه صوت النحيب الشديد"[19] فى أثناء العرض . ومع إعجابه بافتقار المسرحية إلى القيمة الفنية، كتب يسرائيل جور يقول :

أتذكر جيدًا انفعال الجمهور؛ لقد بكى الكثيرون بصوت منخفض لفترات طويلة. وبعد انتهاء المسرحية تجمهر عدد كبير من أفراد الجمهور فى طرقات المسرح، وأغدقوا الثناء والعرفان على الممثلين. وهكذا ترى جوًا من القداسة والتسامى يحتضنك ذلك المساء[20].

يبدو أن قيمة المسرحية تكمن فى صدق تعبيرها عن الحالة الوطنية ، وليس فى المبادئ الجمالية:

هذه المسرحية صغيرة، لكنها عرضت تقديمًا دراميًا لريبورتاج كُتب بكثير من التوتر والمشاعر، وتم تقديمه على خشبة المسرح فى أثناء المعركة . يعرف الكاتب كيف يستغل مشاعر الجمهور، ويُسرف فى

استخدام خواص الميلودراما فى قصته عن البطولة فى بيكات يوآف إلى أقصى درجة . دعنا نتذكر أنه فى حالة الإسراف الشديد ، هناك أفكار عن الإخلاص للمكان، وحب المكان إلى حد التضحية ، وحب الأرض، والأحلام التى تدور حول تحقيق المبادئ الاجتماعية ، هذا من جهة، والتأثيرات الدرامية من جهة أخرى ، مثل إيقاد شموع السبت فى المخزن وترانيم السبت ... والنهاية الفاجعة عندما تغنى الأم التى فقدت ابنها أغنية رقيقة ، تُغنى للطفل حتى ينام ، تغنيها لابنها الميت [٢١] .

ومع ذلك وُضعت الأصالة موضع البحث :

اشرح لى هذا : ما السبب الذى من أجله خلق الكاتب مثل ذلك الكاريكاتير للإسرائيليين المولودين فى الوطن، ولماذا تكبد عناء شرح "روحهم المعقدة"؟ السبب واضح : لم يكن أى إسرائيلى مولود فى الوطن نفسه فى جيل الصابرا فوق خشبة المسرح . لم يحب ما أحبوه، ولم يستمتع بنكاتهم . فإذا كان ذلك كذلك ، فما الأمر؟ يبدو لى أن بيجال موسينزون قد فعل شيئًا مسليًا للسائحين ، و للمهاجرين الجدد، ولأى نوع من البشر الذين أُبعدوا عن الحياة . فقد جعلنا نتحدث عن هراء، ونتطق كلمات لا أفهمها أنا نفسى .... لذلك أن يبالغ أحدهم فى الضحك على الفرق بين غمغمات المهاجر الجديد وغمغمات أحد أبناء جيل الصابرا ... فيجب عليه أن يهاجمه بجاروف.... وتساءلت : أين القيود الفنية؟ الإحساس بالاتساق؟ ... صدقني، لم أكن لأكتب مثل هذه الأشياء إذا لم أشعر أن الجمهور يتدفق ليتلقى هذه المداعبات، ويشتاق إليها [٢٢].

بُنيت مسرحية "فى بيداء النقب" على تنوع من المصادر الثقافية والتاريخية التى تقوم على بعد الأسطورة : قصة داود وجوليات المذكورة فى العهد القديم ، وقصة العهد (الميثاق) وتاريخ ماسادا . كانت ماسادا حصنًا على الساحل الغربى للبحر الميت، حيث صمد المقاتلون اليهود الأواخر بعد غزو الرومان للقدس (٧٠م)، فقد انتحروا بالفعل عام (٧٣ م). أكثر الأفكار قوة فى المسرحية هى أن موت داني يجلب إليهم الخلاص، أو -على الأقل - أن الخلاص يعقب موته (الذى لم يكن له أي تأثير فى الحقيقة) . يؤيد موسينزون الأسطورة من خلال مسرحيته كنص يخلق أسطورة فى ذاته، ومن خلال تعزيز الأساطير التاريخية المثيرة فى ذهن جمهوره. إن تضحية دانى بنفسه هي أقرب إلى فعل الاسترضاء، كقربان طقسى أُلقى به إلى الآلهة . هنا تأتى النهاية السعيدة ، فقد تم إنقاذ الجميع، وإيمان أبراهام الوحيد بالثبات يتم تبريره أخيرًا . إذا كانت هذه قصة تدور حول الهولوكوست، فلا عجب أن هاجم كثير من النقاد المسرحية، حيث إنها تُحرف أحداثًا سياسية، وتحولها إلى صيغ تافهة، إلى شىء لم يُسمح به، على سبيل المثال ، وبصفة عامة، لقد غرقت حرب التحرير فى الدراما، وفى طوفان من الرطانة والكلاشيهات، والتظاهر بالبطولة، والصراعات الداخلية الزائفة. ربما يكون الحرمان حديثًا جدًا فى إسرائيل، وشديدًا لواقعية لا تشوبها شائبة، ومن الممكن أن قدرًا معينًا من التزيين، بالإضافة إلى دعاية إيجابية ومُدعمة ، يقدمان الصيغة الجلية التى يستطيع بواسطتها الجمهور مواجهة الحرب وخسائرها .

ومع ذلك، فقد كان من الصعب التكهن تمامًا ببعض المسرحيات . تُعد مسرحية شاحام "سوف يصلون غدًا" [٢٣] They Will Arrive Tomorrow أحد الأمثلة الأكثر غموضًا فى دراما الخمسينيات، والتى مثل بقية المسرحيات الأخرى

فى هذه الفترة ، اشتُقت من قصة قصيرة . وقد قُدمت المسرحية مرتين فى عامى ١٩٦٦ و ١٩٧٣ منذ عرضها الأول عام ١٩٥٠ . ووفقًا للتقليد الدرامى فى ذلك الوقت؛ فهى تقدم جدلاً أيديولوچيًا فى شكل حبكة درامية، فتدور المسرحية حول الانهيار الأخلاقى لفصيلة من الجنود الإسرائيليين في أثناء حرب ١٩٤٨ . فقد استولت الفصيلة على تل من العرب أرضه مملوءة بالألغام. وبفقدانهم للخريطة التى توضح مكان سبعة الألغام ، يخترع كل جندى ، خوفًا من انفجار أحدها ، أعذارًا للبقاء بداخل الثكنة، ويجد حجة لإرسال رفاقه واثنين من السجناء العرب إلى الخارج ليمشوا فوق الألغام . افتعل أحد قائدى الفصيلة ، يونا (يونان) Jonah ، أسبابًا يهدف بها تحقيق فائدة لنفسه؛ برفضه أن يخطو خطوة واحدة خارج الثكنة، ويُتهم بالجبن من قِبل زميله آفى Avi ، وهو رجل ذو حساسية واستقامة . ومع وجود القصة الدرامية الخارجية، فإن الصراع بين قائدى الفصيلة ، يونا وآفى ، هو الذى قدم التوتر الدرامى والأيديولوچى الأساسى للمسرحية .

تُقرأ مسرحية "سوف يصلون غدًا" كجزء من تراث الحقائق والأساطير الشعبية السائدة، فهى تتخذ موقفًا دفاعيًا قويًا عن الأنماط الوطنية، بتضخيم الأيديولوجيا، ومزج الحقيقة بالخيال . ربما يكون يونا وآفى جانبين متناقضين للبطل نفسه : فشخصية يونا ، الجندى الصلب العملى، الذى همه الحقيقى هو رجاله، قد اختفت تحت مظهر جافٍ بل قاسٍ أيضًا. والآخر ، الرجل الحساس والعاطفى ، هو النمط الإيجابى ، ومع ذلك يظهر كل من هذين القائدين (الازدواجية نفسها هى تعليق ساخر) وكأنه يجسد ويرفض الصفات النمطية لبطل حزب البالماخ Palmah : الشجاعة، وجاذبية الجسد، والفظاظة، والحساسية، واستقامة الأخلاق التى لا جدال فيها . يمكن أن تكون نظرة يونا

إلى مهمة قائد الفصيلة غطاء للجبن. إن لباقة آفى الأخلاقية تعرضت للشبهة بموافقته على الاحتفاظ بأمر الألغام سرًا، وحرص يونا على رجاله قد شابه سلوكه القاسى مع السجناء العرب، وهكذا حقًا يدرس شاحام أُسطورة بطل حرب التحرير، الصابرا الإسرائيلى .

تقدم هذه المسرحية توقعًا دراميًا مُبكرًا لرواية أواخر الخمسينيات الأخلاقية والجدلية ، خاصة رواية س . يزهار S.Yizhar الضخمة "أيام زكلاج" The Days of Ziklag (١٩٥٨) ، التى احتوت كثيرًا من الأساطير الشعبية. وعلى عكس مسرحية "فى بيداء النقب"، لم يكن لمسرحية "سوف يصلون غدًا" نهاية سعيدة أو إيجابية ، أو نهاية تُعزز المعتقدات الشعبية ، لكنها انتهت برسالة تحذير ، متمثلة في اللغم الأخير الذى ينفجر، ليصبح التصريح السياسى الواضح الوحيد فى المسرحية. لقد تم دراسة الأفكار التى كانت سائدة فى ذلك الوقت واحدة تلو الأخرى في المسرحية، أفكار اشتُقت من فلسفة الصهيونية، التى كانت أمرًا مسلمًا به على نطاق واسع من قِبل الجمهور، الذى جلس فى أمسية فى المسرح ساعيًا إلى تأكيد ذاته. لقد تم فحص وتحليل الشجاعة، والاستشهاد، وحركات الشباب، والفردى، والجمعى، والمثالية، والروح الرائدة، والعلاقة بين جيل الأوائل وجيل الصابرا، وسلوك الحرب، بدقة من قِبل الكاتب بصراحة شديدة، ولكنها ليست الصراحة التى تتجاوز المعايير الأيديولوچيا للمجتمع و لهذه الفترة. ويبقى الجدل بين الرجلين فى إطار تجاهل قضايا الدولة الجديدة ، وهو نوع من الصواب السياسى لذلك الوقت . على سبيل المثال ، احتقر شاحام النمط الفكرى للعربى بوصفه الضحية السيئة الحظ والبريئة، والتى غالبًا ما تكون ساذجة ، لكنه يُشير أيضًا ، بصراحة غير عادية ، إلى أن العرب بوصفهم جيشًا؛ فإنهم قوة يحسب لها ألف حساب[٢٤] .

يضع شاحام، مثله كمثل كتاب كثيرين، أفكارًا مثيرة للجدل والخلاف على لسان أقل شخصياته شعبية . فعلى سبيل المثال، نرى فى القصص الذى كتب فى فترة لاحقة شخصيات فلسطينية تعبر بوضوح عن مشاعر قومية بعينها يؤمن بها المؤلف والمجتمع الذى تعيش فيه، وهى عبارات لم تكن مقبولة من قبل الضمير الإسرائيلى الليبرالى المعاصر. ويسمح شاحام فى مسرحية للشخصية الغريبة والمثيرة للاستياء وغير المعروفة بأن تُعبر عن آرائها القابلة للمناقشة والجدل ، مثل قول يونا "وحتى فى الجيش يوجد التزام أخلاقى واحد؛ هو أن تكسب المعركة . وإذا ما دمرنا مبادئ معينة فى سبيل تحقيق ذلك، فسوف نلاقى عقابنا فى النهاية"[٢٥] . ربما وجدت هذه العاطفة صدىً لها لدى جماهير هذه الفترة، لكن ازدواجية شاحام قد اتضحت فى اختياره، وفى تأييدها .

تنتمى المسرحية إلى الزمن الذى قُدمت فيه بشدة، وذلك لاتصالها بالواقع، وبسبب تناولها الراديكالى الظاهر لموضوعات معاصرة. فالدولة المحاصرة كانت عنصرًا شائعًا فى الحرب، فلم يكن هناك شىء غير عادى بالنسبة إلى الرجال الذين يُجبرون على أن يظلوا فى مواجهة الخطر ، فى أرض وعرة ، أو حتى بالنسبة إلى ردود أفعالهم المبالغ فيها إلى درجة الصدمة، أو الجرح العميق الذى يسببه السجن . ومع ذلك، وبسبب أن مكان المسرحية ليس محددًا جغرافيًا، فهو يصبح أيضًا عبارة مجازية مُحملة بوضوح ، ومُعززة بإحدى الأساطير القومية، كالأُسطورة التى تتناول موضوع القلة فى مواجهة الكثرة . فصورة القلة ، التى غالبًا ما تكون لا حول لها ولا قوة، والمحاصرة فى منطقة خطرة ، يحيط بها الأعداء، لكنها تحارب حتى النهاية، مستخدمة طُرقًا عادلة أو غير مشروعة ، هذه الصورة لا يمكن مقاومتها (بالرغم من الموضوعات المثيرة للجدل التى يثيرها الكاتب) ، وتعرض لإحدى أكثر الأساطير وضوحًا عن الحرب ودعاية ما بعد الحرب .

وصف ناقد أكاديمى واحد على الأقل المسرحية بأنها وُضعت فى قالب سارتر؛ بسبب عناصرها الأيديولوچيا الشاذة [٣٦] ، ووضعها آخر فى إطار تراث اللامعقول [٢٧] . هذه وسائل إلى تحويل جوهر اهتمام المسرحية من الجدل الذى لا يطابق دائمًا الاتجاهات السائدة، والذى غالبًا ما يُفهم كشىء استفزازى . يبقى مع ذلك عامل واحد ثابت ، وهو فى ذاته انعكاس ثابت لأيديولوچية تلك الفترة؛ وهو التوحد الكامن للغرض من الحرب مع الأهداف الغائية للصهيونية. ليس هذا جزءًا من الجدل ، الذى - من ثم - بقي مسألة شكل، وليس مسألة جوهر. إن سبب نجاح مسرحية شاحام ، برغم أيديولوچيتها ، وخاصيتها الداعية إلى المناقشة، كان قناعته المؤكدة بجدوى المشروع القومى . وبقى يزهار Yizhar بالمثل داخل إطار الحدود المقبولة فى مسرحية "أيام زيكلاج"، والتى ظهرت لتوسع هذه الحدود إلى أبعد ما يمكن، أو أحيانًا أخرى لتعبرها [٢٨] .

> **بكل تمرد أبطال يزهار ضد الملل والمطالب والالتزامات واللاجدوى الحقيقية أو المتخيلة والتفاهة ، فهم لم يشكوا أبدًا فى المبدأ . وهذا خارج مجال المناقشة أو التردد ، وهو شىء بديهى لا يحتاج إلى إثبات ، فهو المشروع الذى يضع أكثر الحدود إعلاءً فى مواجهة التمرد [٢٩] .**

يؤكد زيكلاج لاور وجهة النظر هذه، لكن بقدر أقل من التأييد :

> **يزهار أحد المبدعين الأدبيين المهمين فى مجال الأيديولوچيا المهيمنة فى إسرائيل، ولكن قصوره كرجل دينى وكقاص يرجع، أولاً وقبل كل شىء، إلى ولائه إلى هذه الأيديولوچيا ، إلى هذه الأيديولوجية المسيطرة . ربما تكون هناك أجزاء كاملة لهذه الأيديولوچيا لا**

يحبها ... ولكن فى هذه القصة الرائعة بتمامها (أيام زيكلاج) لا توجد محاولة واحدة للتمرد على المشروع ، إذا استخدمنا مصطلح دافيد كانانر [٣٠].

وبقدر ما تعنى الدراما ، "حتى عندما تبدأ المسرحية (الأصلية) فى أن تضيف إلى نوعية المسرحية لتؤكد على رؤيتها وتكشف عيوبها، وحتى لتعنفها وتوبخها، لاتزال لم تحرر نفسها من كونها أحادية الرؤية ، ومن خدمتها لفكرة محددة، ومن كونها حاملة لوجهة نظر العالم" [٣١]. تُعد مسرحية شاحام نموذجًا لدراما هذا الوقت، على الرغم من أفكارها الشاذة أيديولوجيًا، فهى تقدم عرضها فى إطار جدلى، وحتى تعليمى. ومع ذلك، فإن مصداقيتها قد تقلصت تبعًا لمعتقدات المجتمع وحساسياته . وخلال الدراما فى الفترة الأولى - على عكس تلك الفترة الخاصة بالجيل التالى - فإن مسألة كفاءة القيم المؤسسة للأمة كانت نادرًا ما تُثار؛ فقد كان الإيمان بها كلها كاملاً [٣٢].

يرى لوسيان جولدمان Lucien Goldman أن أعمال الفنان الجيد تكشف عن البناء الثقافى للطبقة الاجتماعية الغالبة، أو المستوى الاجتماعى الذى كُتبت فيه. ينطبق هذا على الدراما الإسرائيلية التى تعكس الأشياء الرئيسة التى تشغل الجماعة الغالبة فى مجتمعها . تجاهل تركيز الدراما الأشكنازى فى الخمسينيات بشدة الوجود الذى أُطلق عليه اصطلاحيًا ، مع الأسف ، "إسرائيل الأخرى" The Other Israel ، أى المهاجرون الشرقيون ومهاجروشمال أفريقيا، فلم يكونوا مناسبين لمسرحيات الحرب، وحتى فى مسرحيات "الواقعية الاجتماعية"، وتم تصويرهم من قِبل كتاب المسرح الأشكناز كأكثر قليلاً من ضحايا البيروقراطية المؤثرة للدولة الجديدة.

ثم ماذا عن اتجاه الدراما بالنسبة إلى المهاجرين الأوروبيين ؟ من الواضح أن هذا كان غامضًا، على الرغم من "إنجازات" المهاجرين "للمشروع الصهيونى" .

فقد كانت الأساطير الشعبية، والعقائد الأكثر وضوحًا فى العلاقة بين الإسرائيليين والناجين الأوروبيين من معسكرات الاعتقال النازية، والذين حضروا إلى إسرائيل كلاجئين منذ عام ١٩٤٨ كان حوالى ٢٥ ٪ ممن قاتلوا فى حرب التحرير، و١٥٪ من المصابين من الناجين من الهولوكوست [٣٤] . وكان مصابو الحرب متساوين فى العدد تقريبًا بين أولئك المولودين فى إسرائيل ، وأولئك المحاربين القدماء من المهاجرين واللاجئين الذين وصلوا إلى إسرائيل فى الأربعينيات ، والذين كان ثلثهم فى معسكرات الاعتقال [٣٥] . لم يتم، وفقًا لإيمانويل سيڤان Emanuel Sivan ، وتقويم مشاركة هؤلاء المهاجرين المشاركين فى حرب التحرير تقويمًا مناسبًا، ويرجع ذلك فى جانب منه إلى روح الشعب فى الأدب المبكر، وفى جزء آخر إلى أن المؤرخين الإسرائيليين الأوائل قد تجاهلوهم . إذا كان الأدب قد رآهم على الإطلاق ، فإنه رآهم ، بصورة بدائية ، كلاجئين مرضى، أو كجنود غير أكفاء "لا يعرفون أين يقاتلون، ولا يعرفون الأرض ؛ فقد كانوا جالسين فى معسكرات الاعتقال فى ألمانيا وقبرص ... لا يعرفون كيف يُشهرون سلاحًا ، أو ينخرطون فى الحرب، أو يُحسنون استخدام الأرض . وفى النهاية يصاب كثير جدًا منهم" [٣٦] .

لا يتحدث المهاجرون فى مسرحيات موسينزون إلا اللغة اليديشية. فقد نزلوا عن السفن منذ يومين على سبيل المجاز . يشتكى باروخ Baruch من أن أعضاء القاهال (المجندون الأجانب) قد فُرضوا عليه . وفى رأيه ، وكذلك فى رأى رجاله، ليس هناك بُعد آخر لنمط المهاجر أحادى الجانب : فهؤلاء المجندون يظلون بالنسبة إليه وجودًا واحدًا مفردًا . وحتى فى حالة الموت، فإن الفصل بين ما "يخصنا" و"ما يخصهم" شىء مسلم به :

يدخل جندى أ : لقد أحضرت بعض الشهادات لمويش جروس Moishe Gross. لقد كان رجلاً طيبًا . كان معنا فى قبرص ، كان

فى معسكر الاعتقال فى ألمانيا . نعم ، كان فى هذا البلد ذات مرة، فى ميناء حيفا لمدة يوم واحد، إلى أن أبعده البريطانيون . إنه ملقى فوق نقالة الموتى، هناك . (يُعطى باروخ شهادة الوفاة) ريفكا Rivke ، دعنا نصعد إليه، يجب أن يرثيه أحدنا فى جنازته. نعم ، إنه تعاون مرير[٢٧] .

إن النظر إلى القادمين الجدد على أنهم بارود غير مدرب للمدافع Untrained Cannon Fodder (وهى وجهة نظر اعتنقها كثير من الإسرائيليين فى ذلك الوقت) لجزء من نسيج الدراما الأيديولوچى . وبسبب طبيعة الأدب ككل، والتى تعكس المجتمع الذى تُعبر عنه، فقد تم تهميشهم أو تجاهلهم، وربما أيضًا كنتيجة لموقعهم فى الحرب : أو ما يطلق عليه "ملكية خسائر الحرب" Ownership of military casualties التى قدمت إلى جماعة ادعاءها الأكثر درامية فى إسرائيل الجديدة.[٢٨] فقد تم تصنيف الآخرين فى رواية يزهار، فى أواخر عام ١٩٥٨ ، تصنيفًا دقيقًا ، وعُرفوا بكونهم يهود الشتات ، الدائمى التبجح والجوع، والشديدى البخل، واتهموا بالجبن بصورة غير مباشرة .

جسدت الدراما فى المرحلة الأولى أسطورة أنهم خاضوا الحرب وكسبوها، وأنه تم تأسيس المجتمع الجديد بواسطة شباب يتحدثون العبرية. وارتبطت المسرحيات ، بصفة عامة ، بوجهة نظر جيل الصابرا ، وإذا استخدمنا مصطلح لاور Laor[٣٩] ، سمة الأيديولوچيا الإسرائيلية المهيمنة . يقتبس يسرائيل جور مقولة "مؤثر جدًا" ليصف بها حجة المهاجر الفرنسى الذى اعتزم اعتزال المستعمرة الجماعية، كنتيجة لإحساسه بالعزلة والغربة، والتى تغيرت بعد مناقشة مع چيمى، وأدت إلى التحاقه بحزب البالماخ بدلاً من ذلك.[٤٠]

كان للنساء دور ضئيل فى أدب الخمسينيات ، والذى كان فى معظمه أنشودة شكر للرجولة البطولية . وكان دور النساء فى الرواية والدراما خلال ذلك العقد

ثانويًا ، على الرغم من الدور الوظيفي الذى كان على الناس القيام به فى مستوطنة اليشوف وفى الحرب، وخسائرهم المدنية الكبيرة نسبيًا [٤١] . ووفقًا للأدب، فقد كانت حرب التحرير حربًا ذكورية، حارب فيها رجال شجعان وأقوياء ومسلحون، لكنهم شديدو الحساسية، وراقون أخلاقيًا. ليس للنساء مكان فى هذا المنتدى المقصور على الرجال، فقد ظهرن بالتحديد كمساعدات للرجال، وكصديقات لهم، وخطيبات وزوجات وأمهات. إن ظهور نوجا Noga ، أخت آفى فى مسرحية "سوف يصلون غدًا"، كعاملة راديو كان محور تساؤل من النقاد، الذين لم يروا لها أى دور مفيد فى المسرحية . وبينما هى جزء من الفصيلة ، ظلت قصتها قصة الحب الفاشل النمطية، وموتها مرغوبًا فيه، وظلت ميلودراميًا مرتبطة بالحب ولا شىء غير ذلك . لا تفعل نوجا شيئًا فى وقت استعار المعركة، وتهديد الألغام بقتل أخيها وحبيبها وزملائهما ، لكنها تعترف بحبها ليونا، وتدافع عنه أمام آفى، وتبكى على خيانتها حبيبها السابق . ربما كان الغرض من وجودها فى المسرحية هو وسيلة إلى إبراز افتقار يونا إلى الحساسية أو خضوعها الأنثوى الذى لا حول له ولا قوة لقوة الذكر، لكن الأكثر ملاءمة للمسرحية هو أن تقدم "الاهتمام بالحب" الذى يعده الكتاب فى ذلك الوقت ضروريًا . أشارت "الواقعية الاجتماعية" بعد ذلك بصراحة إلى النساء على أنهن ضحايا أساسيات للحياة المدنية الجديدة فى فترة ما بعد الحرب، وإلى أنهن يشعرن بالملل، وأنهن سلبيات، ولسن فى المكان المناسب لهن ، أو إلى أنهن كثيرات الشكوى ، ويطالبن بالاعتراض على الحكومة . تمثل هذه العقيدة خلق أسطورة جديدة للمرأة ، من دون تاريخ أصلى سابق لها .

تمثل مسرحيات كل من موسينزون وشاحام أساطير أخرى، تناول الكثير منها كتاب دراميون لاحقون :

كُنا، وسوف نكون دائمًا أبرياء وأقلية، لم نرد الحرب قط ، بالطبع ، ونحن أكثر ضعفًا، ومحاصرون بالطبع، ودائمًا ما نظهر مرة أخرى من وسط اللهب كى نكسب فقط؛ لأننا قد أُجبرنا على ذلك، ولأننا أُمرنا بذلك ... (٤٢)

بينما يُسرف لاور Laor – بطريقة مبالغ فيها – فى تصوير المعتقدات الوطنية، فإن تقسيمه لها يدعمه هيمنتها فى كتابات العقد الأول، مما يؤدى به إلى التعليق على "الوظيفة المحددة للأدب".

غالبًا ما يتضح قصور الدراما عندما تكون الحرب هى الموضوع المحورى، فجيل الشباب الإسرائيلى هو وريث التقليد الذى، ربما يرجع هذا إلى تاريخه، يميل إلى تسجيل المعاناة والموت ، محولاً إياهما إلى عنصرين حتميين للخلاص. عرض كتاب المسرح فى الخمسينيات بعض الصعوبات فى مواجهة الحرب ، ربما يرجع ذلك إلى أن استجابتهم التقليدية للكوارث لم تعد مناسبة كنماذج ، أو ربما بسبب مشكلات التقنية التى يستخدمونها للإيحاء بالحرب فوق خشبة المسرح ، فالحرب فى مسرحياتهم هى حرب ضبابية، ومقدمة بأسلوب رومانسى وبطولى، و – قبل كل شىء – مسهب ، ومعنية بشدة بالمواقف الأيديولوچيا فى ذلك الوقت. وبعد ذلك بسنوات قليلة، وعندما كانت الدولة حريصة على الاحتفاظ بمخزون من مأساة جراح ذلك الجيل وذلك لأول مرة ، عبر يزهار – من خلال الرواية وليس الدراما – عن الرعب والحزن، وبطولة ذلك الزمان ، لكنه عزز بحثه بتأكيده على عنصر الخلاص الذى تمنحه الحرب والمشروع القومى .

تقدم مسرحية "مسرحية عادية An Ordinary Play" (١٩٥٦) (٤٣) ليورام ماتمور Yoram Matmor تحديًا متفردًا لادعاء أن حرب التحرير سمحت

بظهور نوع من الأدب البطولى، الذى تُمثل قيمه انعكاسًا غير ناقد للمؤسسات الصهيونية. أثارت المسرحية نقدًا لاذعًا غير متسق تمامًا مع خواصها. يرجع هذا بصفة أساسية إلى معارضة ماتمور التى أحاطت الأساطير الأولى ، مشككًا فى الإجماع الأيديولوجى وجدوى الحرب نفسها . فهى تقدم إجابات صريحة ومباشرة عن الأسئلة التى أثيرت ، من خلال عمل شاحام ، على سبيل المثال . تصف مسرحية ماتمور جيلاً خاض الطريق الصعبة من إنجاز تاريخى متفرد ومباشرة إلى داخل المجتمع الذى يجنح إلى التطبيع بسرعة . إن العبء الرئيس للمسرحية هو تضحية المحاربين السابقين الشبان من أجل مجتمع يزداد انغماسًا فى المصالح المادية ، مجتمع لا مكان لهم فيه . ووفقًا لما يراه الشاعر آفرهام شلونسكى ، فقد كانت هناك حاجة إلى "تغيير جيل الحرب إلى جيل السلام"[٤٤]. قدمت المسرحية صورة للجيل الأول التائه، أولئك "الذين رفضوا أن يعيشوا وهمًا، ومع ذلك فهم عاجزون عن العيش فى الواقع"[٤٥].

تقع أحداث مسرحية "مسرحية عادية" فى مسرح، حيث يقوم المؤلف والمنتج ببروفات على مسرحية جديدة تدور حول شباب إسرائيليين بعد حرب التحرير . الممثلون الذين يقومون بأدوار المسرحية داخل المسرحية هم أنفسهم شباب إسرائيليين ينتمون إلى الفترة اللاحقة مباشرة لحرب التحرير ، تمامًا كالشخصيات التى يقدمونها على المسرح . يقلد ممثلو ماتمور فى عمل غير متوقع، موفق، وساخر، فريق العمل فى الرواية وشخصياتهم ، تمامًا مثل صور متعددة تعكسها المرآة . كان الممثلون ، فى الحقيقة ، يقومون بأدوارهم هم فى الحياة . استطاع الجمهور فى صالة العرض، وجمهور المسرحية داخل المسرحية التوحد معًا فى جمهور واحد ، خالقًا وحدة أيديولوجية واحدة. يذكر چوزيف ميلو Joseph Millo ، مخرج مسرحية "مسرحية عادية" لمسرح كاميرى

Cameri Theatre ، أن مجادلات شديدة اندلعت بين أعضاء الفريق حول موضوعات متعددة أثارتها المسرحية ، تسببت فى إلغاء البروفات لفترة . تقرر، وبعد استراحة طويلة، دمج كثير من الأفكار التى أثارتها المجادلات فى مسرحية "مسرحية عادية". تتضمن المسرحية إذن مصداقية مؤلمة أضافت إلى ردود الأفعال النقدية الشديدة . عندما عرض ماتمور مسرحيته لمجتمع مسرح هابيما، علق متحدث باسم المسرح: "إذا كانت هذه هى الحقيقة فمن الأفضل أن نقدم كذبة" (٤٦).

وفى عام ١٩٤٨ ابتكر ماتمور شخصية تدعى دانى كريش Danny Keresh، دانى الخشبى (أو لوح الخشب) ، بطل مسرحية من فصل واحد قدمتها فرقة كارمل. لوح الخشب، الذى يمثل دانى ، شخصية محورية فى مسرحية "مسرحية عادية" ، وُضعت فوق خشبة المسرح فى مكان الشخصية الرئيسة التى لا تظهر أبدًا للجمهور. أعاد ماتمور كتابة المسرحية حوالى أربع عشرة مرة، منذ عام ١٩٤٨ حتى عرضها الأخير على مسرح كاميرى عام ١٩٥٦ ، وبالغ المعجبون القلائل به فى مدحه باستفاضة على أمانته . فقد رفض "الدراما الخاوية لجيل ١٩٤٨" بشخصياتها الخاوية المحملة بأفكار الماضى ذوى الشعر الأشقر (خصلة الشعر ، قصة على الجبهة) ، والعيون الزرقاء ... مزيج من فنيمور كوبر Fenimore Cooper وجارى كوبر Gary Cooper ، يغنون أغاني روسية مترجمة إلى العبرية، أو يرقصون رقصات الدروز فى مظهر إسرائيلى (٤٧). تجاهل كل النقاد والمعجبين والمقللين من شأنها على حد سواء ، البطل الشعبى الحالى ، أو نقيض البطل anti-hero ، الموجود فى أدب الخمسينيات الإنجليزى والأمريكى والأوروبى، ساكن المدن فى فترة ما بعد الحرب المنزوع الجذور ، والغاضب ، الدائم الغثيان ، أو الـ : تالوشى (Talush) – التى تعنى : من لا جذور

له. تدين شخصية دانى كيريس لماتمور بالقدر الكبير من وجودها إلى شخصية المدنى المستأصل من جذوره لكامى Camus ، وشخصية "الشاب الغاضب" لأوزبورن Osborne . تكررت صورة نقيض البطل هذه أخيرًا فى الرواية الإسرائيلية فى صورة المثقف المدنى الذى لا جذور له ، والذى يشابه دانى، والذى لا يستطيع أن ينظم حياته، أو يحتفظ بعمل، أو ينهى عمله . لم تكن تُقبل مثل هذه الشخصية ، نقيض البطل ، وكذلك لم تكن متوقعة ، فى المضمون الإسرائيلى فى فترة ما بعد ١٩٤٨ ، خاصة أن الدراما والرواية فى ذلك الوقت كانتا تقومان بدور تعزيز الذات .

أكد نقاد ومؤيدو ماتمور على حد سواء وجهة نظر شخصياته عن إسرائيل، وعن فسادها وانهيارها بعد الحرب . تدور بعض الروايات فى ذلك الوقت حول الإحساس بعدم الجدوى ؛ يأس الشخصيات عندما تواجه بما يُطلق عليه "الواقع الجديد". ومع ذلك، فقد رفض بعض الكتاب بطريقة مؤثرة هذا الواقع الجديد ، لذلك بقى غير محدد وضبابيًا. عزز كثير من الكتاب ، منهم شاحام ، الاستجابات السلبية الجديدة عن طريق الكتابة عن بيروقراطية وشر التمدن والتحضر ، لكن محاولاتهم لشرح عدم رضاء شخصياتهم فى إطار الحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الفعلية كانت ضعيفة وغير محددة . فقد قدم الكتاب صورة تحليلية للمرض من دون دراسة الحالة ؛ وحتى العروض كانت مجزءة ، ودائمًا ما تعرض الأعراض .

تولد القلق الأدبى بعد الحرب بواسطة عدة عوامل؛ أولاً : خيبة أمل الجيل الجديد المتوقعة فى الرؤية الرومانسية . كانت الفترة القصيرة للأدب الرعوى الإسرائيلى انعكاسًا واضحًا للمشروع الطليعي ، والصهيونية العمالية ووعودها بالخلاص المادى والميتافيزيقى . ومع ذلك ، طغى مزيج من الروح اليهودية

المدنية، والصراعات التى لم يتم حلها بعد ١٩٤٨ فى المجتمع الإسرائيلى على هذا الإيمان بالأرض، والاعتقاد الرومانسى باليوتوبيا . ثانيًا: كانت هناك حركة تبنى للتيارات الأدبية الأوروبية المعاصرة أكبر بكثير مما أدركه غالبية النقاد الإسرائيليين . ثالثًا : كان تطبيع ما بعد الحرب محيرًا ؛ فمؤلف المسرحية الداخلية لماتمور ، المسرحية داخل المسرحية ، يقرأ من مذكراته هو الشخصية :

> **خرجوا من مسارح التاريخ بخطوات بطيئة ، منهوكين ومتسخين بالدماء والتراب ، جوعى للسلام، ورائحتهم عفنة، محترقين ومصابين بجروح فى أجسادهم وأرواحهم . آهات زميلهم المجروح مازالت ترن فى آذانهم، ومازال الخوف الشديد يصهر عظامهم [(٤٨)] .**

يُعلن الكاتب أنه تم جلبهم من ميدان المعركة إلى عالم أصبح غريبًا بالنسبة إليهم . أولئك الذين كانوا "فوق مسرح التاريخ" ، مشتركون فى صنع التاريخ، يجدون الوجه الثانى خاويًا وبلا هدف، مع القليل المهم الذى يفعلونه . ووفقًا لما يراه إهود بن عازر :

> **إن حرب التحرير، ومقابلة القتل والعنف بالقتل والعنف من كلا الجانبين، واختفاء عالم الطفولة الإسرائيلى، والقدرة على "التصالح" مع إسرائيل الجديدة ومع الحياة اليومية الجديدة ... و"انحلال القيم" ، نتج منه صدمة لروح هذا الجيل . كان هناك إحساس بالغربة لدى الطفل الإسرائيلى الذى يواجه المشهد الذى تغير تمامًا مع الغزو، ورحيل العرب، وتيارات الهجرة الكثيفة، وحركة البناء السريعة التى لم يكن بها أية لمحة للرومانسية ... فقد كان هناك ارتباك فى فهم المشهد، وارتباك فى فهم القيم [(٤٩)] .**

كان الشباب الذين ارتبطت فترة نضجهم بالبطولة والموت فقط، والذين كان عليهم أن يكبروا فجأة بعد أن قضوا مرحلة الشباب فى المعركة ، مرتبكين على أثر الحاجة الملحة للاستقرار فى المجتمع، الذى بدأت معاييره تصبح غربية، وتصبح معايير الطبقة المتوسطة هى الغالبة . تصف إحدى شخصيات ماتمور الاضطراب الذى سببه هذا :

> **يتزهار : كنت فى المستعمرة لسنوات قليلة لكنى رحلت؛ لم تناسبنى. حاولت أن أدرس لكنى لم أكن مهتمًا بالدراسة . فقط لم أستطع أن أركز . أخيرًا كنت أتجول بلا هدى من دون أن أفعل شيئًا . أنت فاهم ... قبل الحرب ، فى الأرض ، لم يكن مهمًا العمل الذى أقوم به . فقد كان مرضيًا ، ربما لأنه كانت لدى مسئولية، أريد عملاً مثل ذلك ...** (٥٠)

العامل الرابع يكمن فى التعارض بين المبادئ الأيديولوچيا الصهيونية، التى تقول بأن إسرائيل سوف تُقام بالتراضى ، وتأسيسها من خلال إراقة الدماء والانتزاع ، الذى تولد منه رعب دفين، كما أحدثه التحول السريع من مرحلة الرواد إلى مرحلة الدولة السياسية (٥١) . الأكثر أهمية هو المعدل الفعلى للخسائر فى حرب التحرير، والقضاء على طبقة الصفوة الواعدة، وهو ما يختلف عما حدث فى الحرب العالمية الأولى ، مع الوعى المتزايد ببشاعة الهولوكوست ، أدى هذا كله إلى فترة من الاكتئاب القومى والشعور بالذنب . لم يتحسن كثيرًا هذا الإحساس بعدم القيمة، والتقدير الضئيل للذات بعد حملة سيناء عام ١٩٥٦ . إن هذا هو الذى يمثله أبطال ماتمور، إنه اكتئاب غير مقبول عجلت الأحداث بحدوثه، وليس "فساد" الدولة . أُشير إلى شذوذ المجتمع المخيف بعد الحرب ،

فى مسرحية "مسرحية عادية"، من خلال المدرس الذى قابل والدة دانى مصادفةً، فسألها هل ما زال دانى على قيد الحياة.

ليس صحيحًا أن ماتمور بدأ بمبادرة قائمة على أساس أسطورة تتحطم عن عمد؛ لكنه تحدى أسطورة بطل الصابرا بدهاء ، وهى ضربة قاسية لمجتمع وُصفت روحه القومية فى نموذج واحد . هذه النقطة لم تُفقد عند ماتمور : المخرج : ما أفتقده ، بعيدًا عن قصة أكثر درامية ، هو أن فى هذا العمل كله لا توجد شخصية واحدة إيجابية . أن تضع مسرحية أصلية ليس بها حتى شخصية واحدة إيجابية لشىء غير مقبول[٥٢] .

قدم ماتمور ، كاتب اليوميات وفقًا لحاجته إلى التغلغل فى ضمير مجتمعه ، قليلاً من التنازلات إلى المتطلبات الأيديولوجيا السائدة . إن أكثر ضرباته التى تدل على استقلاليته ورفضه للامتثال لما هو سائد تكمن فى شخصية دانى كيريس ودائرة رفاقه من المحاربين السابقين . إن أبطال ماتمور من حزب البالماخ لهم أنماط سلبية ، ورؤى من مكون آفى – يونا – چيمى، الذين أملت الجماعة عليهم التزامهم الأخلاقى . ولكى يدعم وجهة نظره الساخرة ، جعل ماتمور دانى كيريس يتطابق مع صورة نموذج الصابرا إلى حد أنه أثبت أنه بطل لفترة ما بعد الحرب، وقائد فصيلة متميز ، لكنه أيضًا شاب ذو عيوب كثيرة؛ فهو كسلان وسكير، وتنقصه القيم المرتبطة بنموذج البطل من قِبل جيلين أدبيين[٥٣] . يرمز وجود لوح الخشب فوق خشبة المسرح ، بالطبع ، إلى حالة الغياب : فهو سلبى وبدون حياة ، ولا يرتبط بالبيئة المحيطة به ، فهو صورة لعدم الوجود . قُتل الممثل الذى يقوم بدور داني فى سيرته الذاتية فى المسرحية الداخلية هو أيضًا فى النهاية، وبذلك يكون كل من دانى وبديله يستحق فقط الموت .

كانت التضمينات الثقافية للمسرحية أساسية : فكتاب حزب البالماخ - يمثلون الطبقة المثقفة المهيمنة - قد قدموا حرب التحرير بأسلوب رقيق فى إطار رومانسى إلى مجتمع لم تكن لديه الرغبة أو القوة لفضحها بحيادية . أولئك المسئولون عن هذا الإطار تحكموا أيضًا فى النظم الثقافية فى الخمسينيات، حاول ماتمور إصلاح التوازن الأيديولوچى، وتقديم القصة المختلفة التى رفضها نقاد التيار السائد وجمهوره على نطاق واسع ، وذلك مع أن أكاديمى الفترة التالية، ومنهم جدعون آفرات، وحاييم شوحام Hayyim Shoham قد أولوها اهتمامًا بالغًا . وبالقدر نفسه من الأهمية ، هناك غنى "فى المادة والتقارير والحكايات النقدية والتحليلية المعاصرة فيما يتعلق بمسرحيتى "سوف يصلون غدًا"، و"فى بيداء النقب"، لكن مادة أخرى مكملة عن اسكتشات ماتمور عن السيرة الذاتية .

لم تُقَرَّم مسرحية "مسرحية عادية" برمتها وفقًا للإطار الدرامى على نحو مميز بالنسبة إلى وقتها، ولكن فى إطار مضمونها التاريخى والأيديولوچى . وبالنسبة إلى النقاد ، فقد تساوى كل من ينظر إليها نظرة سلبية أو نظرة إيجابية. أما هجوم ماتمور على المعتقدات القومية فقد كان عملاً ساميًا، وقد استجابوا له كممثلين لأمة حديثة التكوين، قلقة، وفى حالة دفاع عن النفس . أشار موشى شامير ، وهو كاتب مسرحى وقاص معروف ، فى مقاله إلى عدة أمور: إن فرضية المسرحية تدعى أن جيل البالماخ عانى تدهور وعدم استقامة روحيين بعد الحرب ... هل الأمر بهذا السوء اليوم ؟ ألا يوجد إبداع ورواد وتضحية بالذات وقيم حقيقية اليوم؟"[٥٤] .

يُفرغ محاربو الجيوش الأخرى القدماء هراءهم فى مقاهى اليسار الجديد، أو فى قرية جرينتش ، لكن ليس فى جيشنا؛ فخيبة أملهم،

إذا كانت هناك خيبة أمل، ليست عدمية، وليست لا مبالية ... لكنها مؤلمة ، تطالب وتجاهد من أجل التجديد.. نحن نعرف اليوم لماذا حاربنا بالأمس . كل فرد منا، من دون استثناء ، مستعد لخوض الحرب نفسها، وبالسلاح نفسه غدًا(٥٥) .

ثار غضب سياسى حول مسرحية ماتمور ؛ وقد منعتها الرقابة لأنه أخفق فى تبرير هجومه على معاملة إسرائيل للعرب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنه سمح بأن تقتل شخصية القائد ، رافى Rafi ، على يد المتسللين العرب، وبذلك يستفحل مناخ الخوف فى البلاد . قُوبلت كلمات مدح متواضعة للمسرحية ، مثل كلمات ذلك الناقد الدرامى المؤثر والمرهوب الجانب حاييم جامزو Hayyim Gamzu ، بوابل من السخط . اختلطت الحياة والفن بشدة فى إسرائيل حتى إن حديثًا قوميًا مهمًا مثل الحرب يمكن أن يُكيف ليصبح هجومًا أو لومًا على فنان مرتد، وتبدو حملة سيناء ١٩٥٦ على أنها إنقاذ مؤقت للجيل الضائع، الذى أصبح مرة أخرى قادرًا على إثبات جدارته. علق شامير على مسرحية "مسرحية عادية" :

وبذلك ، ومن دون سؤال كاميرى Cameri أو أى فرد منا ، اندلعت فجأة حرب سيناء فى منتصف يوم خريفى جميل، وفجأة امتلأت الصحف مرة أخرى بأخبار "شبابنا الرائع"، وفجأة أدركت أن ممثلى مسرحية "مسرحية عادية" لا يشعرون بالارتياح . ولمدة عشرة أيام أو أسبوعين لم تعد المسرحية صادقة ، لم يعد فى الإمكان تبرير التذمر من فساد الجيل (٥٦) .

ومع تهكمه ، فربما يكون هناك إعجاب غير واعٍ فى كلمات شامير بأن التذمر له ما يبرره .

وبالإضافة إلى تعليقه الاجتماعى اللاذع ، يهاجم ماتمور ما يُطلق عليه واقعية اليوم، ويلخص إخفاق جيله من كتاب الدراما فى مواجهة الواقع، وفى تقديم أكثر من مظهر مثالى براق وخادع لأحداث السنوات الأولى للدولة . حددت مسرحية "مسرحية عادية" ، من طريق هجومها على المعتقدات والمؤسسات الدينية، لغة المسرحيات الأخرى فى الخمسينيات ، خاصة "في صحراء النقب"، و"سار فى الحقول" لشامير . حققت هاتان المسرحيتان نجاحًا من خلال تقوية صورة الذات لدى الشعب، كما عملت على تشجيع تعزيز الإجماع على الصهيونية.[٥٧] يتذمر كاتب ماتمور من عدم قدرته على كتابة دراما:

> **لقد توصلت إلى نتيجة، هي أنه من المستحيل على أى شخص أن يكتب مسرحية حقيقية ؛ فليس هناك علاقة أبدًا بين ما يحدث على خشبة المسرح والواقع الذى يحدث خارج أسوار المسرح، ذلك لأن الواقع ليس كامل الاستدارة، لا يُقلص فى ساعتين ونصف، ولا تخلله استراحتان. فمسرحك بعيد جدًا عن كونه مرآة تعكس الحياة[٥٨] .**

يقدم جامزو تأكيدًا مثيرًا للدهشة لاتجاه الواقعية لدى ماتمور، من طريق وضع المسرحية فى إطار مكتبة الوثائق للسنوات الثمانى للدولة بين تأسيسها وحملة سيناء، كوثيقة اختزال تتعلق بحالة الجيل الذى حارب لإقامة الدولة لكنه لم يجد مكانًا فيها"[٥٩] .

بينما كان ماتمور معينًا بصفة أساسية بالآثار المدمرة للحرب ، لم ينفر من الحرب نفسها. كان أكثر خروج له عن المعتاد يكمن فى تقديمه الحرب بأسلوب مزج فيه اللامعقول بما يكاد يكون الواقعية الوثائقية، فهو يختلف كثيرًا عن

شاحام وغيره فى هذا الصدد؛ ففى مواضع كثيرة من وصفه المعركة ، تصبح كتاباته قوية ومؤثرة إلى أبعد حد، وموحية بتجربة غير صحية عن الحرب للجمهور، ورافضة للإنكار أو التعظيم المعتاد للمعاناة، فهو يسخر من تبجيل الحرب :

مدير المسرح : يجب أن يشير المرء بفخر إلى الإنجازات الإيجابية، إلى المشاهد المرضية عن الإنجازات الإيجابية، وإلى الصور المرضية، وإلى تطوع الشباب، وإلى المعارك الدامية، وإلى الرعب، وإلى معاناة الرفاق، وفى النهاية، إلى النصر .

المؤلف : نعم ولا ، عندما ينظر المرء من زاوية ضيقة فإن الأفكار تتغير أيضًا . تتحول روح المعارك وروح التطوع إلى زحف فى حقل من الأشواك، وإلى نصب كمين، وإلى قذف بالقنابل اليدوية، وإلى مدفع رشاش توقفت حركته، وإلى الجرى تحت طلقات النيران لكى يُضمد جرحك؛ والرعب من الألغام الحية والذباب وعادية الموت. من هذا المنظور يرى الجنود الحرب؛ يرتبط بها المجد والعظمة والفخر (أو) الزهو عندما يأتى السلام [٦٠].

هذه الفقرة أكثر قربًا من روح شعر الحرب العالمية الأولى من معظم الكتابات الإسرائيلية الأخرى عن حرب التحرير .

مع هذا كله، لايزال يوجد كثير من المذاهب والأساطير المقبولة فى ذلك الوقت فى مسرحية ماتمور. كان مزيج التوثيق والأسطورة منتشرًا فى الدراما الإسرائيلية المبكرة، والتى خلقت الحقيقة الجديدة، ووثيقة الاختزال الجديدة التى لم يطرحها ماتمور فى مجموعها. فعلى سبيل المثال، لا يوجد بين

الشخصيات الدرامية شخصية مهاجرة واحدة قادرة على وضع وجهة نظره، أو وجهة نظرها، مقابل وجهة نظر أخرى، أو نظام آخر داخل المجتمع الإسرائيلى. يمثل دانى وأصدقاؤه ما هو شائع فى المجتمع الأدبى، أى الإسرائيليين الأشكناز الذين يتحدثون العبرية ، والذين يمدون الجيش بالطبقة القائدة فى أثناء الحرب.

لم يرسم ماتمور صورة للنساء بالتأكيد، فوالدة دانى نموذج بكاء خانع ، دائمة التذمر من ابنها، متذرعة بصحتها المعتلة لتغريه باتباع السلوك الأفضل، فهى نمط تقليدى للأم اليديشية. أما النساء الشابات فى مسرحية ماتمور فهن لا يزدن على كونهن شريكات فى الجنس من دون أن يكون لهن دور مؤثر : زيبورا Zipporah ، وهى إحداهن ، تفرض على زوجها حياة الطبقة الوسطى المملة ، بسبب عجزها عن فهم حنينه إلى ماضيه فى زمن الحرب الذى كان نشيطًا فيه.[٦١] إن صورة الحياة البرجوازية ، التى توجد فى وسطها الزوجة التى تبعث على الضجر، لشىء شائع فى الأدب الإسرائيلى المبكر :

> **شيكو Chicho (أحد الجنود السابقين) : تريد زيبورا أن تتزوج، وأن تعيش فى شقة من حجرتين، وتريد طفلاً ، وتريد أن تشترى مُبردًا .. تريد أن تبدد حياتها. كل يوم فى طريقى إلى المكتب، ومع زيادة الراتب، سأموت قليلاً ، لكن من أجل ماذا؟ هل كى أعيش حياة مريحة ؟ أليس هذا ما أريده[٦٢] .**

تولد من هذا الاتجاه أسطورته الخاصة به ، لأن النساء –فى الحقيقة– متورطات عاطفيًا فى الحرب، وفى مشروع ما بعد الحرب كالرجال تمامًا .

وضعت مسرحية "مسرحية عادية" أسلوبًا ما، قُدر له أن يكون، فى الستينيات وما بعدها ، اختبارًا قاسيًا للصهيونية وتطبيقاتها فى المجتمع الإسرائيلى . تشير

مزاجية ماتمور غير العادية إلى أنه حتى فى الخمسينيات لم يكن المشروع ، الذى تمثل فى وجود صورة كبيرة لتيودور هرتزل فوق خشبة المسرح خلال مدة عرض المسرحية، لم يكن هذا المشروع محصنًا من شكوك المجتمع، التى لم تكن فى محلها.

إن الإقرار بهذه الشكوك هو أحد أسباب عدم شعبية المسرحية، وليس صعبًا أن نجد أسبابًا أخرى . فلم يدخر ماتمور شيئًا فى تحليله الهجومى لمجتمعه . حتى إن الآباء المكلومين قد سخر منهم فى مسرحيته، من خلال تتفيه حزنهم، ومن خلال الإساءة إلى ذكرى الرجال المحاربين . ومع ذلك، فقد كرر يزهار ، الذى كان كتابه معروضًا فى الأسواق فى وقت عرض مسرحية ماتمور على المسرح نفسه، بعضًا من اهتمامات ماتمور .

مع هذا كله ، فإنه يمكن وضع ماتمور تحت تصنيف إسحاق لاور لأولئك الذين أعربوا عن تمردهم فى إطار معايير الأيديولوچيا السائدة . يذهب ماتمور بعيدًا خلف حدود المعترف به أيديولوچيًا أكثر من غيره ، ولكن ليس بالقدر الكافى الذى يتوافق مع تميز الدراسة التعديلية المختلفة حقًا من أجل مسرحه. ومع ذلك، فقد حُط من قدر ماتمور، ثم تم تجاهله من أجل إلحاق الألم به. لقد مات وحيدًا فى البرتغال سنة ١٩٧٥ بعد أن كتب مسرحية ثانية، ورواية باللغة الإنجليزية لم تتم ترجمتهما إلى العبرية، ولم تُنشرا فى إسرائيل.

لم تعكس الدراما، ولم تسخر من المجتمع، أو تعارضه بشدة فى الخمسينيات -عكس العقود اللاحقة - فقد تبعت جدولها الخيالى فى عملية توفيق بين أنصاف الحقائق والأساطير وبعض الحقائق التاريخية والأفكار القائمة على الأيديولوچيا والشخصيات المأخوذة مما يحدث فى الحياة اليومية الإسرائيلية،

وكان ينقصها قوة النقد. مع الأنواع الأخرى فى ذلك الوقت، قامت الدراما بتهميش الموضوعات التى تزعج المجتمع . كان هناك، على سبيل المثال ، عدد قليل من العرب فى المسرح الإسرائيلى، وأولئك الذين ظهروا على المسرح كانوا أنماطًا تعكس عدم قدرة المجتمع الإسرائيلى على التعامل معهم اجتماعيًا أو سياسيًا . ولم تكن هناك أية معالجات مسرحية جادة لموضوعات دينية ، مع أن التقاليد اليهودية الشرقية قد ظهرت على السطح كموضوع غالب فى مسرحيات أبوية عن المجتمعات الشرقية.[٦٣] وكان هناك تقدير ضئيل لتجارب الحرب ، ولتأثيرات ما بعد صدمة الحرب والهولوكوست والمشكلات الفعلية للاجئين الأوروبين . كانت هذه الاعتبارات قد تحولت فى العقود اللاحقة من هوامش الدراما فأصبحت فى محورها. فقد اجتنبت دراما الخمسينيات تمامًا المواجهات السياسية، ولم تجد المجادلات الاجتماعية فى الخمسينيات ، وأحداث العقد التالى، مثل الفضيحة المعروفة بقضية لافون Lavon Afair عام ١٩٦٠ ، أو انهيار حزب العمل وبن جوريون ، مكانًا لها فى دراما تلك المرحلة .

كان كتاب المسرح ، فى الحقيقة ، يفرضون رقابة على أنفسهم، فيخففون من حدة الموضوعات حتى تحتفظ الدراما بمجرد إشارة، أو خط عريض، أو ملخص خفيف لاهتمامات اليوم . يفعلون هذا لأسباب مقنعة ، أحدها الخوف من رفض الجهات الحكومية، وسبب آخر، هو عدم رغبتهم فى تحدى الأيديولوچيا القومية. وعندما يعرضون للأحوال الاجتماعية المعاصرة ، فإنهم نادرًا ما يقدمونها فى إطار مضمون اجتماعى حقيقى، أو يعرضون للحس الخفى للحركات الاجتماعية والاقتصادية لهذه الفترة . بدا كتاب المسرح وكأنهم يناقشون تضمينات تطور الثقافة المدنية الجديدة ، فيتحدثون عن المادية والتحضر وفقدان الاتجاه[٦٤] ، لكننا لسنا متأكدين أن مسرحياتهم ، برغم هذه "الواقعية المادية" ، قد ساعدت

على توسيع أو توضيح معرفة الجمهور بالموقف الاجتماعى السياسى الأوسع فى ذلك الوقت . وأكثر أهمية من ذلك ، فقد قدم كتاب المسرح إشارات قليلة لحالة الجمهور .

إذا كانت الدراما فى إسرائيل مجرد فصل فى مذكرات كافكا ، فإنها كانت تسجيلاً مختارًا . فقد رأت الجماهير نفسها مجسدة على خشبة المسرح فى ضوء إيجابى مدعم ذاتيًا ، كجماعة ذات ضمير أخلاقى راقٍ ، فى حالة فزع من الأحداث التى تجرى فى البلاد، لكنها ليست مدفوعة إلى اختبار هذه الأحداث بعمق شديد . قامت الدراما - بهذه الطريقة، بالتأكيد - بالدور المقدر لها فى التعزيز الأيديولوچى : فقد عززت الوعى السائد بالصهيونية ، ناشرة دعاية إيجابية لبناء الأمة، ومتخذة موقفًا دفاعيًا عن النماذج والأنماط الإيجابية، ومجتنبة الموضوعات التى من شأنها إضعاف الروح المعنوية القومية.

الفصل الثانى

الصهيونية فى المسرح : سنوات الاحتجاج



الصهيونية فى المسرح : سنوات الاحتجاج

أمد أدب العقد الأول من تأسيس الدولة كُتاب الفترة اللاحقة بوسائل التمرد الثقافى، من طريق تقديم نماذج من الأيديولوچيا تجب تعريتها. ومنذ عام ١٩٦٧، وبينما تغيرت طبيعة الحس الجمعى، وأصبح الفكر السياسى أكثر جلبًا للخلاف والشقاق ، تغير جوهر الدراما أيضًا، فتحولت من المساندة التامة تقريبًا للصهيونية إلى النقد، ومن النماذج الأسطورية إلى الأبطال المتهاوين. وكانت حرب التحرير قد أمدت الأمة بإحساس بالإنجاز العظيم، قريب من إحساس داود وهو ينتصر على العملاق جولياث ، وهو سيادة الأقلية على الأغلبية. ولكن حرب الأيام الستة كانت مختلفة؛ فبعد مبادرة الانتصار أثيرت أزمة أخلاقية لدى الأقلية المؤثرة من السكان، الذين أدركوا مسئوليتهم تجاه الفلسطينيين الواقعين تحت سيطرة الدولة. فقد أدت صورة الذات لدى الإسرائيلى، والتى تغيرت من البطل - الضحية إلى الغازى والمحتل، ثم إلى أزمة أيديولوچية ، إلى إضعاف الإجماع على الأيديولوچيا الصهيونية، مما أدى إلى تفكك الأمة. فالصهيونية نفسها أصبحت هدفًا للجدل الذى عارض الحلم القديم الخاص بالإحياء القومى فى أرض الميعاد، والسياسة الحقة المعاصرة، فاعتبرت الآمال المجسدة فى الصهيونية الحديثة من قبل مجموعات بعينها، غير مناسبة للدولة الوطنية فى القرن العشرين برخائها المتزايد وجيشها القوي. ما يهم الآن هو الصراع بين الأيديولوچيا الصهيونية وتوسعها من خلال الغزو . وخضعت قضايا، مثل القوة والعسكرية وازدياد التطرف الديني، للمناقشة فى إطار إشكالية الصهيونية.

استمرت الدراما فى كونها أداة استشعار حساس لأى قلق سياسى، ففى تدقيقهم السياسى والاجتماعي القوى ، كان على كتاب المسرح أن "يأخذوا أجزاء

من مجتمعهم" لتحليلها .[1] فى التاريخ الثقافى الإسرائيلى ، تشتمل الصهيونية على مثل هذه الأجزاء والتحليل ، وإعادة تقييم الأسطورة القومية، التى كانت الشغل الشاغل الخفى للدراما السياسية الجادة فى إسرائيل على مدار ثلاثة عقود.

ساد الاهتمام بالواقع السياسى والاجتماعى ليس فقط فى الدراما، ولكن فى الرواية من الستينيات إلى الثمانينيات . ويرجع إلى سيادة التى أعطيت للكتابة السياسية فى ذلك الوقت ، أن أصبح من السهل أن نعتقد أنه لم يُقدم أى نوع آخر من الكتابة. فقد كان معظم هذه الكتابات نتاجًا للحياة الإسرائيلية. وأثيرت ثورة المتحدثين الرسميين لجناح اليسار على لهجة شعر الاحتجاج ، على سبيل المثال، الذى عُرض فى إسرائيل بعد الحرب فى لبنان عام ١٩٨٢ إلى درجة كبيرة، بسبب إيمانهم أن الوسيلة القومية قد تم استخدامها من أجل المصالح السياسية لقلة معبرة عن ذاتها فقط. فقد أثار سخطهم حقيقة أن معظم الحاصلين على الجوائز الإسرائيلية فى الرواية والدراما كانوا ، كلهم تقريبًا من دون استثناء، ممثلين للطبقة المثقفة للجناح اليسارى فى المجتمع الإسرائيلى . وكان المحافظون الغاضبون مقتنعين بأن "الجانب الآخر" لم يُعبر عن ذاته .

> **لأن فى العالم الصغير للمسرح السياسى قد أُخذت الأمكنة كلها، وكل المخرجين الموهوبين ملتزمون، ومعظم الممثلين محدد أيضًا.. لذلك فالموهبة لن تساعد، ولن يساعد المال أيضًا، فليس هناك مسرح لأفكار اليمين. وفي الحقيقة، ليس هناك مسرح لأفكار الوسط، فقط اليسار المتطرف هو الذى يحكم ، وهو فقط الذى يملك مسرحًا وإعانة مالية من الحكومة [2].**

عبر رابى حاييم دروكمان Rabbi Haim Drukman ، وهو عضو يمينى فى الكنيست (البرلمان الإسرائيلى) عن غضبه بعد فوز هانوخ ليڤين Hanokh Levin، الولد المزعج للمسرح الإسرائيلى، والذى يربك الجميع بالقضايا التى يُثيرها ، بجائزة ليئه بورات Leah Porat Prize عام ٨٣ ، بقوله :

لقد تم اختيار هانوخ ليڤين ، مؤلف مسرحيتى "الوطنى" و"عاهرة بابل العظيمة"، من قبل مؤسسة الثقافة والفنون للحصول على أهم وجائزة من جوائز الفنون فى إسرائيل وأرفعها ... تُشجع دولة إسرائيل ضرب القيم الأساسية لليهودية ، والأمة والدولة [٣].

بسخرية لاذعة، يسخر اليمين من المؤسسات الأدبية التى ، كما تدعى ، تتكون من أُناس "يعتذرون عن وجودهم" ، ومن "أعداء السامية" ، المنشغلين ليس بأربعين عامًا من الاستقلال العبرى، ولكن بأربعين عامًا من القهر الفلسطينى [٤].

كان كثير من الدراما الأيديولوجيا لهذه الفترة راديكاليًا بالتأكيد، بمعنى أنه يضرب على أكثر أسلحة السيطرة الاجتماعية قوة، وهى الصهيونية والأيديولوجيا القومية . أخذت المسرحيات السياسية هذا كنقطة انطلاق للاحتجاج باسم القوانين الإسرائيلية الليبرالية . وكان يُنظر إليها على نطاق واسع كلسان حال الحكومة، وذلك بسبب بروزها الداخلى، وقابليتها للترجمة للقراء والجماهير الأجنبية، وميلها اليسارى إلى كُتاب المسرح وكتاب الرواية. لم يكن الأعضاء المحافظون للجماعات السياسية لجناح اليمين قد وجدوا صوتًا أدبيًا مقنعًا بعد . يتساءل عاموس عوز ، فى حديثه إلى أفراد من جماعة جوش إيمونيم المتدينين Gush Emunim :

لماذا ينتمى معظم الناس المبدعين فى هذا البلد ، لتساعدنا السماء، إلى اليسار؟ هل هى مؤامرة ؟ هل اشترت دمشق الأدب العبرى المكتوب والمقدم على خشبة المسرح وكميته الضخمة؟ كيف تفسر أن الإبداع الفنى والأيديولوجى والفلسفى في إسرائيل هذه الأيام قد أخذ له مكانًا – ليس كله، لكن معظمه، وربما أفضله – فى معسكر مهزوم ومُصاب ومتهاوٍ ؟ لا، لا تحاول أن تقول إن هذا هو السائد فى أنحاء العالم كلها، فهناك مبدعون ومفكرون رائعون فى كل مكان انتقلوا جميعًا من اليسار ... لماذا عالمك صحراء جرداء للإبداع؟ (٥)

ربما تكون الإجابة هى أن حكومة المحافظين ليست فى حاجة إلى ما هو أدب احتجاج من حيث تأثيره . أيضًا ، إن القادة المحافظين الذين يميلون إلى معارضة المذهب العقلى يسعون غالبًا إلى التعبير عن أنفسهم من خلال الفن الإبداعى، وهناك بالتأكيد أدب إبداعى قليل فى إسرائيل يعكس روح اليمين. (٦) فى الحقيقة ، لا يوجد مسرح سياسى لليمين فى أى مكان. اشتمل مقال هاورد برنتون Howard Brenton بعنوان "الأرض الخضراء" Greenland في التايمز اللندنية، عن المسرح الملكى فى لندن، على التعليق التالى :

إن المسرح السياسى فى مأزق ؛ فلم يحصل حقيقة على لغة يتعامل بها مع عصر تاتشر Thatcher . ليس لدينا ، بالطبع ، مسرح سياسى لجناح اليمين، وسأتجرأ على تصور ما سوف يكون عليه إذا وُجد. على أية حال ، فاليمين لا يحتاج إليه، فى هذه اللحظة، حيث يقع الحدث ، في حين أن اليسار منشغل بتضميد جراحه (٦).

وتأتى فى إسرائيل "الجراح" (وفقًا لما يراه اليسار) من الفلسفة التأسيسية الصهيونية، والتى أصبحت بالنسبة إليهم المذهب المحافظ الجديد .

لقد هوجمت هذه المشكلة فى إسرائيل بكثير من العبارات الطنانة ، فى كل من داخل البرلمان الإسرائيلى وخارجه، وفي عام ١٩٨٤ ، وفى رده على الادعاءات الفاضبة لخصم من جناح اليمين، أعلن يوسى ساريد ، وهو عضو فى البرلمان :

إن الفرق بيننا بسيط جدًا ، ولذلك تكون رموزك ، هى أيضًا رموزنا. أنا وأنت لا ننتمى - لا أدرى لماذا - إلى الأمة نفسها ، ولا إلى الثقافة نفسها، ولا إلى التقليد نفسه، ولا إلى القيم نفسها، ولا إلى المعايير نفسها (٧) .

تأكدت هذه الفكرة ، ربما، دون عمد، من قبل فرقة مسرحية تأسست فى الضفة الغربية . قدم أفرادها أحد ردود الأفعال القليلة التى قدمت عن اليمين من خلال الدراما الإبداعية . فقد أبدعت خمس عشرة سيدة متدينة من يهود الضفة الغربية ، تحت قيادة زيبورا لوريا Zippora Luria ، مسرحية "نسيج" Weave عام ١٩٩٤ ، قدمتها إلى جمهور كله من النساء . تكونت المسرحية من منولوجات وشعر وحركة . اشتُقت حكاياتها من حياتهن الخاصة ، ومن الحياة المنزلية إلى السياسية (على سبيل المثال، تضمنت وصف صدامات مع جنود إسرائيليين فى أثناء المظاهرات) . واستهدف خطابهن الجمهور مباشرةً ، فى محاولة التجريب الأولى التى قام بها مسرح المجتمع، والتى تم إبداعها خارج الخط الأخضر لتعطى انطباعًا عن الحياة فى المستوطنات المسيسة إلى درجة كبيرة فى الضفة الغربية . وسرعان ما أُزيحت الأقنعة التى بدأها العرض ، وهو فعل رمزى لانسحاب الحاجز بين إسرائيل المعيارية والآخر . إن هدف هذه الفرقة هو معارضة تعصب الجماهير الإسرائيلية فى مواجهة المستوطنين فى الضفة الغربية، والفهم السلبى لتلك الكتابات من خارج ثقافة الاستيطان الدينى فى الأراضى . يعلق دان أوريان Dan Urian بأن غالبية المشاهد:

قد تغذت على العنصر المثير للشفقة: أسطورة الأرض الرائدة التى عادت بالنص إلى الفترة الأولى للاستيطان ، المسرحية الصهيونية وإطار الثلاثينيات والأربعينيات ، شفقة يدعمها استخدام الإطناب فى اللغة العبرية – تتفرد بها هذه الفرقة، مضافًا إليها تعبيرات دينية (٨) .

اتسع هذا العنصر المثير للشفقة ليصبح قصصًا عن تجربتهن الجمعية وعلاقتهن بالدولة . أكدت الفكرة الشائعة – القابلة للانتشار على نطاق واسع – عن مسرح خاص بالمرأة فقط، مرتبط بالفضول إلى التعرف على حياتهن والقوة العاطفية لعروضهن، أكدت النجاح للفرقة، مع أنها بطبيعتها غير قادرة على اختراق المسرح الراسخ .

إن الجدل السياسى فى الأدب الإسرائيلى ليس ببساطة مسألة احتجاج ضد الحكومة غير الشعبية ، حيث إنه يقيس تاريخ دولة إسرائيل بأسره . ولا يمكن مقارنته ، على سبيل المثال ، بالزيادة السريعة للاحتجاج الفنى من اليسار فى المملكة المتحدة فى أثناء فترة حكم تاتشر . لقد كان الاحتجاج فى إسرائيل ملمحًا مميزًا للأدب فى أثناء فترة حكم حزب العمل بالقدر نفسه الذى كان عليه فى أثناء حكم الليكود . إن جماعة التيار السائد من الكتاب الإسرائيليين قد أظهرت اتجاهات راديكالية، حتى عندما تمت مساندتها اسميًا وتوحدها بصورة تقليدية مع الحكومة . ويُعد هذا ، لذلك ، خاصية مضافة إلى الأدب السياسى الإسرائيلى ، خاصية تُعرف بشكل أكثر تحديدًا راديكاليتها، وتضعها فى خطة أيديولوجية فوق تلك الخطة الخاصة بالاحتجاج البسيط . فقد اتخذت شكل الجدل الأخلاقى المشتق من التطورات المتعددة المرتبطة بالصهيونية . وبداية من عام ١٩٤٨، أثار يزهار مسألة الأخلاق فى قصة قصيرة تحمل عنوان "السجين"،

والتى وصف فيها معاملة جماعة من الجنود الإسرائيليين الشبان لراع عربى قد ألقوا القبض عليه. وبعد أربعين عامًا تقريبًا بقى الانشغال بالأخلاق ثابتًا . وبينما كان التطلع إلى العودة إلى أرض الميعاد نادرًا ما يُناقش ، فإن أسلوب تحقيق الأمن والسلام لإسرائيل يقع فى محور الجدل الأخلاقى . كان معظم الدراما التى حققت شهرة كبيرة مُركزًا على هذا، سواء تم توضيحها من خلال مشكلات الحرب، أو من خلال النتائج غير المباشرة فى فترة ما بعد الحرب، أو من خلال مواجهة مباشرة مع فلسفة الصهيونية نفسها.

اتسعت فى الدراما ، تجربة حرب الأيام الستة لتشتمل على تبعاتها المثيرة للجدل : المستوطنات فى الأراضى المحتلة ، وظهور القومية المدنية ونمو الأرثوذكس المتشددين، بالإضافة إلى أنه كانت هناك مشكلات تهويد دولة إسرائيل، وتبعات اتساع الدولة، وتطور القومية الفلسطينية ، والصراع - الذى أصبح الموضوع المحورى لكاتب درامى بارز على الأقل - بين اليهودية والصهيونية، وإعادة تعريف "التطبيع". وبصفة عامة، كشف الأدب عن ضعف الأسطورة المؤسسة ورمزها المهيمن، جيل الصابرا ، أيقونة الإرادة الإسرائيلية الذاتية . ذهب الأكاديمى المسرحى أفرهام عوز بعيدًا ليقترح أن الصراع الأيديولوچى الذى ظهر من طريق المواجهة المتزايدة مع الصهيونية يجب أن يكون أساسًا لمأساة ، معطيًا هذه المأساة عناصر للتحدى بواسطة موت الأخلاق أو التقرير الميتافيزيقى.[٩] يبدو أن عوامل التعارض الكامنة فى الأيديولوجيا الإسرائيلية تجعل هذا النوع من التدريب الدرامى ملائمًا. ومع ذلك ، حتى الآن لم توظف الحالة المأساوية من أجل استكشاف مشكلات إسرائيل السياسية المعقدة .

أصبحت الدراما المعارض الأساسى للمعيار البطولى فى فترة الخمسينيات ، رافضة تقديم الواقع من خلال النماذج الملحمية والأسطورية، ومتحدية الاتفاق

الجمعى القومى . فقد فَقَد الاتفاق الجمعى فعاليته، وكادت آلية الدعاية الفنية تتهار . وحتى قبل حرب الأيام الستة ، كان تفتيت ذكرى "تلك الأيام فى الرواية والدراما قد بدأ . أشارت رواية يهوشوّع Yehoshua القصيرة المجازية ، "مواجهة الغابات" Facing the Forests ١٩٦٢، إلى التصدعات فى الأيديولوچيا الصهيونية المبكرة ، ونشرت مجموعة من كتابات الجنود بعد حرب ١٩٦٧ ، عبرت عن شكوك حول عوامل الحرب نفسها .

كانت دراما العائلة "ليلة فى مايو" A Night in May ١٩٦٩[١٠] ليهوشوّع من أوائل مسرحيات الموجة الجديدة التى ناقشت الصهيونية فى علاقتها بحرب الأيام الستة. حددت المسرحية إيقاع الانهيار الناتج للكلاشيهات العزيزة على كتاب البالماخ، فقد استغنى يهوشوّع عن كل شىء يميز مسرحيات الحرب الأولى، من خلال سلسلة من المشاهد الساخرة : فالمحاربون القدماء ، الذين يواجهون الآن حربًا جديدة ، يبدون كمجانين وفاشلين ومتهمين بالإهمال والتقصير فى واجباتهم . تربط المسرحية عدة موضوعات تُعنى بها الدراما فى ذلك الوقت، مثل السخرية من الماضى المتخيل ، التى يرمز إليها فيلم عن حرب ١٩٤٨ ، والتى يُنظر إليها الآن على أنها شىء غير واضح وغامض؛ ورمز إلى الحنين، وإلى المثالية المفقودة التي يرمز إليها شعر البالماخ الرومانسى، الذى استبعد واحتُفظ به فى حقيبة مغلقة . دُمرت هذه المثالية عندما عبر أحد أعضاء حزب البالماخ السابقين على الملأ عن شكوكه حول قدرة إسرائيل على كسب حرب ١٩٦٧ . لم يعد هناك بطل فى مسرحية يهوشوّع، ولا فرد، ولا جماعة، ولم يعد هناك معارك ولا حصار ، ولم يعد هناك جنود خائفون ينحدرون من التلال ، لم يعد هناك نصر . تحولت أرض المعركة إلى مشهد داخلى من الخوف والجنون، فالحرب تنتمى إلى جيل آخر مختلف ، إلى الجيل الذى تكونت أيديولوچيته خارج نطاق تلك الأيديولوچيا الخاصة بأبطال مسرحية شامير "سار فى الحقول" ، وهى أول مسرحية أصلية تُقدم فى إسرائيل.

كان روائيون أمثال س. يزهار، وبنيامين تموز، ويهوشوع نفسه، يطرحون أسئلة سبقت مسرحية "ليلة فى مايو" ببضع سنوات . اختفت الآن ، من أجل الدراما أيضًا، المحاذير كلها في حين اتخذت لنفسها هراوات سياسية واجتماعية فى خصام صريح وواضح مع فكرة أن الفنانين يشكلون الصوت الذى يمثل المؤسسة الأيديولوچية . ولم يتردد كتاب المسرح ، الذين عاودوا لا يرون أنفسهم كمعلقين مائلين إلى الإذعان ، فى أن يتحدثوا بما يجول فى خاطرهم .

حدثت ثلاثة تغييرات رئيسة فى الدراما السياسية؛ هى: اختفاء البطل الإيجابى، وترسيخ التباعد عن الواجهة الجماعية المتحدة التى أظهرها كتاب المسرح بصورة مبدئية للعالم، وإضعاف مسئولياتهم الأخلاقية التى تولدت بواسطة الوحدة القومية والوطنية. وحقيقة، إن المسرحيات لم تعد مجرد معالجات لروايات أو قصص تم إعدادها لتقدم على خشبة المسرح بواسطة كتاب ليسوا ذوى خبرة مسرحية. وبعد عام ١٩٦٧ ، كانت الدراما السياسية تُعد من قاعة الجمهور إلى خشبة المسرح بواسطة كتاب مسرحيين تدربوا على حرفة المسرح، وقاموا بإخراج أعمالهم الخاصة، وبذلك تكون الوسيلة والرسالة قد حققتا أهمية متساوية .

تولى مُثيرو المتاعب فى المسرح الإسرائيلى الزمام منذ عام ١٩٧٢. وكانوا قادرين على أن يلقوا باللوم على اليسار الإسرائيلى كله تقريبًا، لما كان يحدث طوال الوقت فى نهاية حكومة جناح اليمين التى جاءت إلى السلطة عام ١٩٧٧ . كانت الحرب والاحتلال والقلق الاجتماعى والمادية وفقد المثال، كانت هي فقط إرث حكومة الليكود التى رأسها مناحم بيجن، والتى استمرت تضيف إليها ما رآه كتاب المسرح على أنه إمبريالية جديدة وطموحة. أدت أحداث، مثل الوساطة الأمريكية للسلام فى كامب دافيد، والتى تمت بين إسرائيل ومصر عام ١٩٧٩،

وحـرب لبنان عـام ١٩٨٢، وظهـور نضـال جناح اليـمين، أدت إلى مـوجـة من المسرحيات الوثائقية والواقعية . تركز معظم الجدل فى هذه المسرحيات حول المآسى السيـاسـيـة التى لم يكن لهم خيـار فـيـهـا ، وهى فكرة هاجـمـهـا الكتـاب الراديكاليون . فوصف بعضهم هذه الفلسفة بأنها كذبة كانت الحكومة قادرة من خلالها على تبرير سياساتها. قبل كل شىء، كانت المسرحيات معنية بدراسة الأساطير القومية، التى كانت فيها فكرة "لم يكن لنا خيار" تؤخذ فى الحسبان، وتفحص الفجوة بين رؤية الإصلاح الصهيونى وتحقيقها فى إسرائيل الحديثة. مسرحيات حـول هـذا المـوضوع كـونت حـوالى ١٠٪ مـن المسرحيات الأصليـة كلها منذ عام ١٩٦٧ .

أحد أكثر هذه الأنواع شيوعًا فى المسرح كان الأدب السياسى الساخر فى شكل الملهى والمنوعات revue (وهو عمل مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ، ويهدف إلى السخرية من الأحداث الجارية) ؛ فالملهى Cabaret عرض قابل للتأثير السهل لموضوعات ذات أهمية مباشرة وجادة. يرى إريك بنتلى Eric Bently أن المسرح السياسى يكون جيدًا غالبًا عندما يكون بسيطًا جدًا. (١١) أظهرت الكباريهات الإسرائيلية تأثير مسرحيات الأطروحة الأوروبية لسنوات الحرب، وبصفـة مباشـرة مسرحيات المسرح السياسى لإرنست تولر Ernst Toller، وإروين بسكاتور Erwin Piscator ، التى اكتملت فى مسرح برتولد برشت الملحمى، فكل مسرحية منها كان لها جذورها فى الملهى السياسى . ففى فترة الحرب فى ألمانيا نما الملهى من معارضة التباهى الرسمى والامتثال والكبرياء القومى المبالغ فيه، والإحساس بالعار بالنسبة إلى الماضى. وجد الكباريه الساخر نفسه فى معارضة مع أيديولوجيا المغالاة فى الوطنية، التى أدركت الخطر المحدق بالفرد الذى يؤمن بالقيم القومية الزائفة.

قام أدب السخرية الإسرائيلى على ثلاث دعامات قوية التأسيس ، متأصلة كلها فى صرح الصهيونية، وهى: الجيش، والرخاء الاجتماعى ، والأرثوذكسية اليهودية المتشددة، التى أضيفت إليها الصهيونية المتدينة أخيرًا . وحتى مع ذلك ، وبغض النظر عن موضوعيتها ، حاول الهجاء الإسرائيلى الأول اجتناب إهانة العامة؛ لأنه فى إسرائيل لا يرى كتاب الأدب الساخر أبدًا ، حتى أولئك الذين يتبنون موقفًا مختلفًا ، أنفسهم خارج المعسكر .[١٢] لم يفقدوا فى ذلك الوقت الإحساس بالتوتر بين معارضتهم لسياسات سياسية معينة من جهة، والتزامهم بالوحدة الوطنية من جهة أخرى .

إن الصراع بين إيمان الأدب الساخر، الذى هو على استعداد ليضحي بحياته من أجله، والإيمان بأنه مُجبر على المساندة والدفاع (إلى درجة التضحية بحياته) هو أكثر العناصر المميزة والمحورية لعالم الأدب الساخر السياسى الإسرائيلى الجديد[١٣] .

تغير هذا مع قدوم حانوخ ليفين Hanokh Levin ويهوشوع سوبول ، وكلاهما معبود للمسرح الإسرائيلى منذ السبعينيات . ويبدو أنهما متحرران من الصراع الأخلاقى فى أدبهما الساخر ، فقد قدما رؤية أكثر حدة ورُقيًا، وغالبًا أكثر عنفًا للكباريه.

كانت مسرحية "ملكة الحمام" The Queen of Bathtub (١٩٧٠) ، أكثر مسرحيات الأدب الساخر التى تبعت حرب الأيام الستة شهرة . فقد كانت مثلاً يمثل عددًا من الأعمال الأدبية لفترة ما بعد الحرب، مثل الشعر والرواية والدراما، والتى شوهت سمعة احتفالات النصر بعد ١٩٦٧ . وعلى الفور، وبعد انتهائها، كان يُنظر إلى حرب ستة الأيام على المستوى الدولى كموقف بطولى لأمة

تحارب من أجل بقائها ، وكإعلان للعالم عن براعة الجندية الإسرائيلية وبسالتها. ساند كثير من المسرحيات الإسرائيلية وجهة النظر هذه، لكن كانت هناك مسرحيات أخرى انتقدت الآثار النفسية للنصر على المجتمع الإسرائيلى . ومما يثير الانتباه، أن المسرحيات التى اتخذت وجهة نظر بطولية تقليدية للحرب حققت نجاحًا جماهيريًا أقل من المسرحيات الساخرة التى تهاجم المعتقدات والمؤسسات الدينية، وربما يرجع هذا إلى الفضائح العامة التى أثارتها المسرحيات الأخيرة، فقد نجح ليفين تمامًا فى رؤيته العدمية nihilistic view للبلاد ، فصوره المجازية عن الشرج والإفراز والبراز أصبحت صورًا لفسادها وخسارتها.

إن الهدف الأساسى لمسرحية "ملكة الحمام" كان تهنئة إسرائيل لنفسها بعد النصر، فقد هاجمت تمجيد الأمة لقوتها من خلال السخرية من بطل الصابرا، كذلك سخرت من حس الإسرائيليين بالأفضلية الأخلاقية، وتبجيلهم الظاهرى للتضحية، ومغالاتهم فى الوطنية، وجنون العظمة لديهم[١٥] . أقدم ليڤين على السخرية مما يُطلق عليه الروح الجمعى، الذى يرى مؤيديه معتزين وواثقين بأنفسهم . قُدم هؤلاء فى المسرحية من خلال الحرفيين الشبان المنتمين إلى الطبقة الوسطى، الذين قد يوصفون فى مجال آخر بكونهم "Yuppies" كانت عبارتهم الرئيسة ، والتى تمت إعادتها عدة مرات، هى "كل شىء تمام"، مما أدى بـ "ليڤين" إلى تعريفهم "كأُناس كل شىء تمام" من قبيل السخرية. وعلى عكس يورام ماتمور ، الذى كان يكتب فى الخمسينيات ، ابتعد ليڤين - بقدر كافٍ - نفسيًا وسياسيًا عن جيل البالماخ؛ حتى يستطيع أن يفتت ويبدد أساطير ١٩٤٨ من دون رحمة.

وصف بطله الجندى ، بوعز Boaz (وهى إشارة استدعاء فى أثناء الحرب) ، نفسه كجندى بسيط يقوم بواجبه . وهو ، مع ذلك ، نمط مدنى أكثر منه نمطًا

ينتمى إلى جيل المستعمرات . يشير إلى إحدى أكثر السمات الدالة تكبيلاً للبالماحى، وهى هندامه غير المنتظم، وعيونه الشريرة، وشعره الأشعث. وتتناقض سيرة بوعز الذاتية مع السيرة الذاتية المثالية لبطل البالماخ، وهو يزدرى منصب والديه ، فكلاهما محترف برجوازى . صديقته ، هولدا Holda ، نمط لشخصية الأنثى النرجسية الجادة الأنانية التى تمجد الفردية، وهو عنصر ثابت فى كتابة ليڤين .

اشتق ليڤين مذهب التعديل مما يبدو أنه حوار مع نصوص الخمسينيات، فسخر من خلاله من الإطناب اللغوى الصارخ للمسرحيات الأولى . كان تحطيمه لشخصية الصابرا فى غاية المأساوية، حتى بدت مسرحية "ملكة الحمام" وكأنها رد فعل لمسرحية "فى بيداء النقب" لموسينزون . فعلى سبيل المثال ، تعلن هولدا : "أنا حقًا فتاة عجوز تحمل كثيرًا من الحزن الوجودى بداخلها" (١٦) . تحلل شخصية شوش Shosh ، التى قدمها موسينزون، الهواجس الداخلية لشخصية الصابرا عندما يواجه بضرورة الحرب:

> **اشملهم ، أولئك الذين ليسوا هنا ، وأولئك الذين لا وجود لهم، وقل لهم إنك لا تريد أن تقتل ، لا تريد حربًا ... لا نريد أن نحفر على عمق كبير فى حالة رؤيتنا لجهنم مفتوحة، لأن عوزى Uzi، وأورى Uri كانا يقتلان الناس فى عمر لم يكونا حتى لاطفا فيه شعر فتاة بعد... كنت أزور المستشفى ... وكان هناك شباب من دون أياد، ومن دون أرجل ... أردت أن أبكى، وعرفت أن هذا غير مسموح به ! (١٧)**

يسخر بوعز فى مسرحية "ملكة الحمام" من صورة الصابرا المجازية (١٨) ، المملوءة بالأشواك من الخارج، واللينة واللطيفة من الداخل : "أغطى نفسى بجلد

سميك من أجل أن يتعادل مع لين قلبى ورقتي الطبيعية" [١٩] . يقول أبراهام فى مسرحية "فى بيداد النقب" [٢٠]: "أنتم يا جيل الصابرا، يبدو أن الأزهار تنمو فيكم بدلاً من الأشواك"، ويصف بوعز نفسه بأنه "ليس إنسانًا بسيطًا أبدًا" [٢١] . هؤلاء الشباب ، كما يقول زفى فى "فى بيداء النقب" "معقدون جدًا ... فهم أناس معقدون أصبحوا مرتبكين من جراء هذا التعقيد" . [٢٢] مشاعرهم مكبوتة ("إن جيل الصابرا يخجل من أن يُظهر مشاعره للعالم الخارجى..")، [٢٣] ولقد دمرت شجاعتهم، وخلوهم من الهجوم، وقبل كل شىء، التعقيد ، فى رسم ليفين لشخصية بوعز، وهو نموذج ضد النمط . من المحتمل أن يهاجم ليفين صورة بطل الصابرا المصطنعة ، وتجسيده الأدبى، والتقطير العاطفى لصفات كثير من الجنود الشبان التى مجدتها النصوص أكثر وأكثر . يلخص هذا النمط الدعامة الأيديولوجية التى نشر ليفين ومعاصروه فى مواجهتها مخزونهم الدرامى.

لم يستثن ليفين أى شخص من سخريته ، فهو يُعلى من حساسية الإسرائيلى ودفاعه عن نفسه على أى شكل من أشكال النقد ، خاصة نقد المؤسسات القومية. أكثر أهمية من ذلك ، أنه يهاجم موقف الأشكناز الأغنياء والآمنين والماديين تجاه اليهود الشرقيين. ويقدم إسكتشًا لاذعًا بصورة خاصة لرئيستين إسرائيليتين من ذوات الكعب العالى، وهما تعذبان ساقيا عربى فى أحد المقاهي، الأمر الذى يذكرنا، بصورة غير مريحة - بمسرحيات الأدب الساخر فى جنوب إفريقيا، والتى تصور معاملة البيض للسود فى أثناء فترة التمييز العنصرى . تبرر النساء فى الإسكتش الذى رسمه ليفين، تحيزهن الجنسى بكون إحداهن أمًا لجندى، والأخرى ابنة أحد الناجين من الهولوكوست . ويقدم العربى فى مونولوج ساخر بصورة مجازية فى شكل ذبابة ، كاشفًا عن العنصرية النمطية لسيده البرجوازى، بالإضافة إلى احتقاره للإنسان الأدنى .

استطاع ليفين فى "ملكة الحمام" أن يتبنى موضوعات الوصايا العشر، التى، كما يقول، ليست مناسبة لأمة فى حالة حرب دائمة ، وقد كرس مشهداً كاملاً للعهد أو الميثاق. وقد تم تفسير قوة التضحية فى المسرحية بوصفها أكثر القوى وحشية، أى : الدولة التى تضحى بمواطنيها. فالصهيونية أفرزت عهداً أو ميثاقاً جديداً يرسل من خلاله الآباء المطيعون أبناءهم ليموتوا فى المعركة . فى الإسكتش، يعد أبراهام، من دون رغبة منه لكنه مدفوع بشعور الواجب، ابنه إسحاق Isaac للتضحية، في حين أن إسحاق يوبخه : "عندما يقول لك الرب اقتل ابنك مثل الكلب ، يجب أن تجرى وتقتله". [٢٤] وبعد شجارٍ حام يوقف إسحاق ، الذى يسمع صوت الملاك ، أبراهام . يقول أبراهام متأملاً : "أقول لنفسى ، كيف سيصبح الأمر إذا كان على الآباء الآخرين قتل أبنائهم؟ ماذا سينقذهم ؟ وفى إحدى نسخ المسرحية يجيب إسحاق: "حسن ، سيكون دائمًا هناك صوت آتٍ من السماء"، ويجيب أبراهام : "حسن ، إذا تقول هذا". وفى نسخة ثانية يضيف : "لكن بينى وبينك ، أنت تعرف أنه ليس هناك إله".

وقد قدر لموضوع محورى فى مسرحية "ملكة الحمام" أن يصبح شغل ليفين الشاغل دائمًا ، وهو طبيعة الحرب المدمرة، وفقدان الشباب بالموت. تحكى إحدى قصائده الأكثر جدية قصة طفل صغير يجب أن يدرك معنى الحرب فى سن مبكرة. وتُعبر قصيدة أخرى عن اشتياق الجنود إلى أن يموتوا ميتة طبيعية بين المعارك . وتأتى ذروة المسرحية الساخرة بالابن الميت وهو يتوسل إلى أبيه ألا يتحلى بالشجاعة لموته : "لا تقف فخورًا جدًا هكذا... أبى ، ابكِ من أجلى ، لا تلتزم الصمت على شرفى. لا تتحدث عنى كأنى تضحية؛ لأنى أنا الذى مات . لا تتفوه بكلمات تمجيد، لأنى قتلت". تنتهى القصيدة بالابن يطلب إلى الأب أن لايتوسل كى يُغفر له، الأمر الذى أثار غضب النقاد، وأثار نقاشًا حادًا فى الصحف .

> يتهم ابن قُتل فى المعركة أباه بإرساله ليلقى حتفه . هذه وحشية تتعمد إلحاق الأذى بآلاف الآباء المكلومين الذين مازالت قلوبهم تنزف، والذين تحطم عالمهم ... هل رأيت من قبل كيف يقوم الناس بتدريب كلب صغير قد وسَّخ حجرة المعيشة؟ فإنهم يأخذون رأسه ويفرسونه فى الأوساخ . أى كلب ذكى سوف يفهم المعنى . سيكون مباركًا ذلك الذى يأخذ رأس الكاتب المسرحى من شعر رأسه ويفرسه فى تلك الكومة نفسها، حتى يفهم أن هناك مراحيض يُلقى فيها المرء ببرازه ، وليس فوق خشبة مسرح عام [٢٨].

تهاجم قصيدة ليڤين الإطناب فى الذكرى وطقوس ما بعد الحرب ، التى تشتمل على بعض من الخطاب الدينى . فهو يذم الاتجاهات مثل اتجاه أبراهام فى "فى بيداء النقب"، الأب الذى ، مع حزنه على فقد ابنه ، نراه فخورًا بموت ابنه المشرف . رسالة ليڤين هى أنه لا يجب أن يُشكل الجنود الأموات جزءًا من الطقس القومى للحزن . أحد أكثر السطور المثيرة للمشاعر هو كلمات توبيخ الابن : هناك "شىء أكثر أهمية من الشرف؛ هو أن تقف على قدميك يا أبى".

يُدين ليڤين النظام السياسى بأسره، كما يدين المؤيدين له . إن هدفه الأساسى هو الأيديولوچيا التى تضفى صبغة شرعية على السياسات التى يمثلها بطل ١٩٤٨، الذى يُنسب إليه كل مساوئ البلاد اللاحقة . هذه التعديلية ، التى هى جزء مقبول من خطاب جناح اليسار الإسرائيلى المعاصر ، كان ينظر إليها فى ذلك الوقت كتخريب :

> باسم "حرية الحديث"، و"قداسة المواطن"، ويبدو أنه من المباح القيام بأى عمل شرير، حتى إذا عنى ذلك تقويض دعائم الدولة، فجرح

روح الأمة المتورطة فى الحرب من أجل بقائها لأسوأ بكثير من إخفاء قنبلة فى أحد المتاجر الكبيرة ... [٢٩]

يبقى هناك شيء لم يُحل عن فترة البالماخ، مع استمرار النزاع حول ما إذا كان يجب حفظ "الأساطير المؤسسة" أم طمسها . من الواضح أن هذه المشاحنة تحتوى على معنى سياسى إضافى . فمعظم الكتابات الإسرائيلية المعاصرة، بالإضافة إلى كتابات ليفين ، تنطوى على استبقاء الأنماط البطولية الأولى، مما يعنى تمجيد أصول الأزمة الإسرائيلية الحالية . يُجسد بطل الصابرا العسكرية، والقومية، ونزعة الرجولة البطولية، وهى صفات لم تعد مقبولة اليوم كما كانت فى السابق ، وبذلك ، يتزايد فهم المثال على أنه أجوف، مثل شخصية دانى كيريس لماتمور .

تتحدر فى سياق الأجزاء الخاصة بالحرب والخسارة ، مسرحية "ملكة الحمام" إلى هجاء فج للمؤسسات السياسية، والروح الجمعية الوطنية ، وتُحدد صورة جولدا مائير السوقية وهى تُعظم المرحاض كملكة للحمام . رأى بعض مشجعى ليفين المسرحية كعلامة على مجتمع صحى فى وعيه بأخطار الزهو المغرور بعد انتصار تاريخى ، [٣٠] في حين يدينها أولئك الذين يعارضونه "كترتيلة مرحاضية لراحة النفس"، وكقاذورات مكانها الطبيعى المرحاض" ، و"كحمام من الكذب، وحالات الغضب الزائف". [٣١] وفى إبريل عام ١٩٧٠ ، تم حذف المسرحية من قِبل إدارة مسرح كاميرى بعد تقديم أقل من عشرين عرضًا . فقد طلبت هيئة الرقابة ، هيئة نقد الأفلام والمسرحيات ، وهى فرع من وزارة الداخلية، أن تُحذف مشاهد بعينها من النص . ولحظة أن تحقق هذا، أباحت عرض المسرحية، لكن قرار حذفها من المسرح كان قد اتُخذ من قِبل إدارة المسرح نفسها، متخذة من ضغط الجمهور مبررًا لها بعد حالات الشغب، والمظاهرات، والتهديد بالموت

لأفراد فريق العمل . تحول الجدل حول فرضية المسرحية إذن إلى مناقشة حول مبدأ حرية التعبير .

وضعت مسرحيتا "ملكة الحمام"، ومسرحية عاموس كنان "الرفاق يروون قصصًا عن يسوع" Comrades Tell Stories About Jesus (١٩٧٢)[٣٢] الأساس الموضوعى والبنائى، وكذلك اتجاهاتهم المحطمة للأسطورة، لكثير من الدراما الراديكالية التى أتت من بعدها . كان عنوان مسرحية كنان نفسه موحيًا من ناحيتين : اسم يسوع الذى أسهم فى حظر المسرحية من قِبل هيئة الرقابة، والإشارة الساخرة إلى كتاب چيمي، فيوجد فى المسرحية شخص مُضَحِّ ، ممثلاً لبطل ١٩٤٨ ، معلق فوق صليب طوال الحدث : البطل الفعال ، الذى أحب الصابرا ذات مرة ، وقد أصبح واهنًا بلا حراك ، مثل دانى الخشبى .

قدم كنان صورة كاريكاتيرية همجية للمجتمع الإسرائيلى فى أثناء الستينيات، مع عبادته للمادة من جهة، ولجوءه إلى شعارات الحرب من جهة أخرى . والقيم المصطنعة، والذكريات الزائفة، هما المادة الأولية للأدب الساخر"[٣٣]. تضرب المسرحية على المعتقدات الراسخة فى دائرة الكارثة والإصلاح التى أدركوها خلال الهولوكوست من جهة، وإقامة الدولة من جهة أخرى. ووفقًا لذلك ، تسخر المسرحية من الأمثال التاريخية (الرائدة التى تُخضر الصحراء وتقوم بالمسيرات)، فتقلب المصطلحات الإنشائية السائدة ضد نفسها وبذلك أصبحت تأنيبًا للرضا عن النفس، واعتمادًا على الأسطورة وشعارات الحرب . كان هدف كِنان الأكثر نصيبًا من السخرية هو الجيش والحرب، مبشرًا ببدء عقدين من مسرحيات الاحتجاج ضد الحرب، وضد الجيش فى أسطورة جديدة للحرب .

المسرحية عبارة عن رثاء لشاب ميت . فى سلسلة من الصور الموجزة، يُدين كِنان التضحية بالشباب وبالعامة ، وهو رد فعل طقسى للآباء المكلومين الذين

يُنظر إليهم ، خلال عدسات كنان المشوهة ، باعتبارهم الحافظين المتعنتين لذكريات الأطفال . يتحدث جنديان ميتان :

شاب : كان شابًا ، تقريبًا طفلاً . وعندما قتلني انفجر في البكاء .

الرجل : بعد ذلك بدأ في كتابة الشعر .

الشاب : نعم ، نعم ، كنا رائعين . لن ننسى أنفسنا أبدًا !

الرجل : لن ننسى أبدًا كم كنا نريد السلام . (٣٤)

يعتمد كنان على هذا النوع من الفكاهة، الذى ينصب المشانق طوال المسرحية، مع عدم مبالاة البطل الأسطورى ، يناقش الجنديان المرات العديدة التى ماتوا فيها فى الحروب السابقة ، وفى تلك الحروب التي سوف تأتى ، كما لو كانت مغامرة ، أو صفقة تجارية :

الشاب : وما الجديد ؟ فلم أرك منذ سنوات !

الرجل : وأنا أيضًا . هل تتذكر آخر مرة قُتلنا فيها ؟

الشاب : صديقى القديم ، أتذكر جيدًا ! كأنه كان بالأمس. (٣٥)

ثم يتفقان بعد ذلك : نعم، كانت تلك الأيام ! مختلطة بالكلاشيهات الأدبية للمعركة (سحبتك فوق ظهرى) ، وقبول خلود الحرب من خلال ذكر تاريخ ١٩٧٤، مازالت توجد فى المستقبل القريب للكاتب، لكنها توجد فى الماضى البعيد بالنسبة إلى شخصيات المسرحية .

بالإشارة إلى النص الأصلى "سار فى الحقول" ، سار وسار، وفى النهاية قُتل فى الحقول (٣٧) . اثنتان من الأمهات تتفاخران بموضوع بطولة ابنيهما المتوفين (فى

سخرية من الطريقة التى قدمها موسينزون من خلال شخصية أفراهام)، وفى معاناتهما كرائدين يكشفان المستنقعات ويزدادان من تحملهما إلى الأبد . يقلل صراعهما العبثى حول ملكية بيضة من أزمة الشرق الأوسط إلى حد الهزل . لا يسخر كِنان من المكلومين ، لكنه يسخر من أيديولوچية التضحية، ومن نظام الحزن الجمعى الذى تكون فيه للأيديولوجيا القومية السلطة العليا. تحتوى المسرحية على فقرات عديدة تعارض العسكرية ، والتى ساعدت على التأكيد على عدم شعبيتها، بالإضافة إلى هيئة الرقابة، وأيضًا تشير إلى المسافة التى قطعتها الدراما منذ مسرحية ماتمور "مسرحية عادية" .

خلقت مسرحية "الرفاق يروون قصصًا عن يسوع"، ومع جديتها، وفى لحظاتها القوية ، مثل مسرحية ليڤين "ملكة الحمام" ، عاصفة من الغضب فى إسرائيل . لا يرجع هذا إلى مضمونها فقط . وعلى عكس مسرحية ليڤين ، التى استبعدتها إدارة المسرح نفسها ، فقد أُوقفت مسرحية "الرفاق يروون قصصًا عن يسوع" بصورة رسمية بعد سبعة عروض فقط، وكان السبب الرسمى المُعلن هو "إهانة الديانة المسيحية" (٣٨) . ومع الاعتقاد السائد أن الإيقاف تم لدوافع سياسية، فقد أصرت هيئة الرقابة على أن القادة المسيحيين فى الأراضى المحتلة احتجوا لدى رئيسة الوزراء ، جولدا مائير ، مطالبين بوقف المسرحية . وحتى بعدما غير كِنان اسم المسرحية ، وحلت مشنقة محل الرجل المصلوب، ومررت هيئة الرقابة المسرحية من دون تغييرات أخرى ، لم يستطع أن يجد مسرحًا مستعدًا لعرضها. مع أن مسرحية "الرفاق يروون قصصًا عن يسوع" كانت دائمًا ما تُستقبل استقبالاً سيئًا ، إلا أنها تُعد رمزًا إلى الحاجة إلى إعادة دراسة الأيديولوجيا الراسخة. لقد سمحت بسيل من الدراسات المشابهة المعادية للمجتمع، وهى الدراسات التى كان حجمها وحده - إن لم يكن أى شئ آخر - يحتم أن تُعامل بجدية .

كانت الدراما الإسرائيلية ذات الطابع السياسى ، التى كانت نتيجة "التعطش إلى أدب سياسى ساخر" [٣٩] ، فى السبعينيات والثمانينيات، موجهة بشكل متزايد إلى الكباريه أو التوثيق أو المنوعات . ومع ذلك ، كتب أحد المعلقين فى ذلك الوقت قائلاً بأنه فى بلد حيث يكون "تعليق الأخبار" هو "أكثر البرامج فكاهة فى التليفزيون"، فإن الأدب السياسى الساخر لن يدفع رفاق مناحم بيجن إلى دراسة متعقلة لمواقفهم [٤٠] .

اكتسب نوع آخر من المسرحيات - شبه الوثائقى ، المركب من حكايات منفصلة- شهرة فى إسرائيل ، منذ أوائل السبعينيات. فأضافت المخرجة نولا شيلتون Nola Chilton الأمريكية المولد إلى المسرح سلسلة من المسرحيات التى تصف، وأحيانًا ما تدين إشكنازية الطبقة المتوسطة الإسرائيلية، دون هوادة . كان هذا إلى حد ما متناقضًا إذا أخذنا فى الحسبان أن هذه الممارسات ، مثل مسرحيات ليفين الساخرة ، كانت تقدم على المسرح بمساعدة دعم مادى من مسرح التيار السائد، وهو شيء أشبه بمسرح الاحتجاج الأمريكى، الذى يحرق أموالاً حقيقية على خشبة المسرح في حين يطالب بإعانات مالية . حصلت شيلتون على مادتها من خلال المقابلات والإجراءات القضائية التى طوعها كتاب المسرح للعرض على خشبة المسرح . غطت عروضها عددًا كبيرًا من المشكلات الاجتماعية ، بَدْءًا من رعاية المسنين إلى المجتمعات الشرقية التى يطحنها الفقر، وإلى العنف المتزايد بين شباب [٤١] اليهود الشرقيين الذين يشعرون بالغربة فى إسرائيل . لقد نما مسرح شيلتون المتميز من إيمانها بأن المسرح قد فقد فرصته فى تغيير حياة الناس . وكان عرض مسرحيتها التى دارت حول يهوشوع سوبول Yehoshua Sobol وهى : مسرحية "كريزا" "Kriza" (١٩٧٦) [٤٢] ، عبارة عن مجموعة من المونولوجات تدور حول الجيل الثانى من اليهود الشرقيين المهاجرين،

موجهة إلى المؤسسة الإشكنازية "للبيض" ، ولكنه تطور بواسطة أفراد من تلك المؤسسة دون غيرهم من الجالية المقهورة لهذه الممارسة نفسها. هذا هو الوجه الشاذ لمسرح الاحتجاج : ربما لا يكون الاحتجاج أقل صلاحية إذا قُدم بالنيابة عن آخرين ، لكنه أقل مصداقية .

يوجد فى مسرحية "كريزا" العنصر الذى يُحدد كثيرًا من مسرحيات الاحتجاج فى فترتى السبعينيات والثمانينيات : الحضور الخفي "للحُلْم" واحتمالية تحققه فى إعلان الاستقلال. تمامًا كما بدأ يهوشوع سوبول مسرحية "ندم" Repentance (١٩٧٢) بصوت بن جوريون وهو يرتل نص إعلان الاستقلال، علقت شيلتون راية مربوطة بخيط عبر خشبة المسرح تحمل مقتطفات مكبرة من أعمال المؤسسين الصهاينة فى مسرحية "كريزا" ، تقع أسفل هذه الراية، ومتعارضة مع تلك الأمثال القديمة، أحداث من الحياة اليومية فى إسرائيل . تثير "كريزا" مسألة القيمة العملية لهذا النوع من العرض الدرامى، الذى يشارف حدود الدعوة السياسية، حيث إنها تنطوي على نداء مباشر للحكومة لتغيير قوانين التفرقة العنصرية . وقد اتهم بعض النقاد شيلتون باستغلال المسرح من أجل الدعاية ، وهى أيضًا تثير قلق إسرائيل عندما ترى نفسها مصورة على خشبة المسرح فى لون عنصرى قبيح يؤذى العامة بقدر ما آذتها هجمات حانوخ ليفين . وقد أبدى كثير من النقاد استياءهم من المسرحية بشدة ، وهم يرون أنفسهم – طبقة المثقفين الأشكناز – بين المتهمين . وتزايدت رؤية الموضوعات الساخرة والوثائقية التى تُعرض فى مقاهى البدروم، ونوادى الملاهى، وعلى خشبة المسارح المدعومة ماليًا من الحكومة، والتى يقدمها كتاب موسميون، أمثال سوبول أو هيلل ميتلبونكت، أو عروض ورش العمل ، وتزايدت رؤية الجيش وطبيعته الطبقية على أنها العدو الرئيس للمجتمع الإسرائيلى . وأدى ازدياد

المسرحيات شبه البرختية ، والتى كان فيها الكم على حساب الكيف ، بأحد النقاد إلى أن يصرح بالتعليق التالى :

> **نحن أغنياء بمشكلاتنا فى هذا البلد، لكننا لسنا بنفس غنى الإبداع الدرامى . لذلك ، عندما تُقدم ثلاث مسرحيات فى الوقت نفسه على المسرح، تشجب كلها جيش الدفاع وتُلقى عليه اللوم، فإن هناك قضية تستحق الاهتمام.**[٤٣]

يقع الجيش والحكومة العسكرية فى قلب مسرحية "حاكم أريحا" The Ruler of Jericho (١٩٧٥) ليوسف موندى Yosef Mundi ، والتى بذلت جهداً لتغلف مشكلات الهوية لدى إسرائيل والعرب ويهود الشتات بشكل مدهش من الكوميديا، تدور حبكتها الدرامية حول الادعاءات الدرامية للمؤسسة الإسرائيلية العسكرية التى يرقبها عدد من الفلسطينيين . اعتمد موندى على معرض الأنماط التى سيطرت على الدعاية الإسرائيلية العبرية للمبادئ اليسارية لفترتى السبعينيات والثمانينيات ، فى رسمه لشخصياته الدرامية، مثل الحاكم العسكرى، ونائبه، وسكرتيرته الإسرائيلية والتى ربما تكون جاسوسة عربية، وإرهابى فلسطينى يُدعى محمد، وبائع متجول روسى يهودى، وإسرائيلى مصاب بانفصام فى الشخصية ؛ كل منهم يقوم بدور لاعب رمزى فى اللعبة السياسية الحقيقية . كانت إحدى نقاط الانطلاق فتاة عربية ، تُدعى ليلى، وهى تختلف عن الشخصيات المسرحية العربية الأخرى؛ فهى شخصية «كما يراها زيمرمان، تجمع بين العنصر الرومانسى لدى العرب والشائع فى أدب مستوطنة اليشوف، والعنصر المدمر والمهدد السائد فى أدب الستينيات.[٤٥] ليلى، التى ربما تكون أيضًا – أو لا تكون – نعفا Naava ، الموظفة لدى الحاكم ، هى راحاب Rahab

الحديثة، التى أصبحت عشيقة الحاكم، وتمثل بيئة شرقية متوسطية غربية ووضيعة . يمد محمد، والشخص المصاب بالانفصام فى الشخصية طرفى الصراع الفلسطينى الإسرائيلى بمصدر إسرائيلى إضافى للقلق :

المصاب بالانفصام : لماذا لا أريد دمك؟! لماذا لا تُخيفنى بالموت طوال الوقت؟! لماذا لا تخاف منى؟ لا أريد موتك لكنك تريد موتى ، أنا لا أكرهك وأنت تكرهنى، لا أريد أن أقتلك وأنت تريد أن تقتلنى. (يمسك برقبته) لماذا لا أقتلك؟! ماذا يمنعنى؟ لماذا لا أقضى عليك وأنتهى؟! (يصرخ) لماذا؟! (٤٧) .

وفى الوقت نفسه يسخر موندى من حماقة الفهم الإسرائيلى للجماعات الأدنى مرتبة على أنها أفضل منهم :

المصاب بالانفصام : لن أفهمهم أبدًا . إنى أكرههم ! لقد تربيت بطريقة مختلفة . لن يكون هناك سلام أبدًا بينى وبينهم . فأساليبهم غربية بالنسبة إلىّ . فأنا طفل من أوروبا . (٤٨)

ووفقًا للرمزية الإسرائيلية فى أعمال أخرى (٤٩)، فإن كلاً من المصاب بالفصام، والفلسطينى مسجون على قدر المساواة بسبب الصراع، وهما يتشاركان بالفعل زنزانة سجن فى المسرحية . تُكرر مناقشات المسرحية الأوضاع السياسية المتعددة داخل المجتمع الإسرائيلى، مثل حب الأرض، والاستعداد للحصول عليها وامتلاكها، وكره العدو، والشعور بالذنب .

نعمًا : نحن نجلس فى أرضهم، وندعى أنها أرضنا تاريخيًا !

الحاكم : ثم ماذا ، توجد أرض جرداء هنا ، والأرض لمن يعمل فيها ويجعلها مثمرة ؛ الذى يعتنى بها ويعمل ما هو ضرورى هو المالك الشرعى لها .

نعـف : هم مسلمون ونحن يهود ، لقد حكمونا ذات يوم والآن نحن نحكمهم ، هم أغلبية ونحن أقلية ، يريدون القليل ونريد كل شيء . لديهم الوقت وليس لدينا.

الحاكم : ثم ماذا إذا كانوا على حق؟ ثم ماذا ... مَنْ وضع هذه الأفكار فى رأسك ؟

بعد ذلك يصرخ محمد : "تعتقد أن الأرض لك وحدك . اخرج من هنا ! اخرج ! أنتم غرباء هنا" . لكن روح محمد القتالية، واستعداده لقتل اليهود يتعارضان مع جبنه : فهو يُفضل أن يُقبض عليه ويقضى بعض الوقت فى سجن إسرائيل عن أن يُعاقب من قبل قواده . قُدم إلى الجمهور إذن رجل عربى جبان، وامرأة عربية شبقة . إن عملية التنميط المتجانسة المألوفة للمتفرج تبقى كما هى.

مندل Mendel ، البائع اليهودى المتجول ، هو الطفل الحقيقى لأوروبا ، وهو تقليد ساخر لليهودى فى الشتات، وهو متشرد يُعنى فقط بمصلحته، لكنه يحلم بالإشباع الثقافى فى سان بترسبرج، يزدرى الشرق ، ودائمًا ما يلخص الصدام بين التفوق الثقافى لليهود الأوروبيين والإسرائيلى غير المثقف ، لكنه ينكمش فى تذلل إلى قواده العسكريين الإسرائيليين. إن كراهية موندى له متضمنة بقدر محدد فى وصف الشخصية نفسها، لكنه يظهر فى الإخراج المسرحى : "يطأطئ مندل رأسه، ولا ينسى أن يأخذ معه حقيبة أوراقه التى تحتوى على بضاعته قبل

أن يرحل". صورة يهودى الشتات ذى الزى الأسود وهو يقبض على بضاعته بشدة إلى صدره هى الصورة القريبة من الصورة الكاريكاتيرية المعادية للسامية . ومع ذلك ، فلقد استمتع مندل بإطلاق النار، وطلب ذخيرة أكثر عندما وُضع مسدس محشو فى يده ، فاليهودى ، عندما يكون مسلحًا ، يصبح خطرا .

يحلم حاكم أريحا بأن يصبح مديرًا لأحد المتاجر الكبيرة ، ويحلم مساعده بشراء جهاز ستريو ، ويطلق مندل النار بطريقة عشوائية من مدفع رشاش ، ويُؤثر الإرهابى الفلسطينى البقاء فى السجن . يبحثوا جميعًا عن حائط لا وجود له يعتقدون أنه يُحيط بأريحا ، حائط وهمى ومع ذلك يمنعهم من الهرب ، وهو رمز إلى النهاية السياسية والوجودية المميتة . فهم مسجونون معًا بالتاريخ والجغرافيا والسياسة المشتركة . يصور مندى الصراع بين الصهيونية التى تشجع على الاستحواذ على الأرض، وعدم الكفاءة السياسية الحاضرة، وذلك من خلال التقنية التى لم يتم تجربتها من قبل فى الدراما السياسية : العبث الذى يتفهم الصراع كشىء غير عقلانى كعدم عقلانية الشخصيات نفسها.

قدم مسرح يافا المحلى مسرحية "الچوكر" Joker ليهوشوع سوبول (١٩٧٥، وقد أثارت الجدل المعتاد، فهى قصة خمسة جنود احتياط يعيشون فى مستودع خلال حرب يوم الغفران . وتشتمل على مناقشة بين ممثلين متعددين للمجتمع الإسرائيلى ، أبرزهم الموظف الأشكنازى الذى أصبح – من قبيل الخطأ – قائدًا للفصيلة ، ويهودى شرقى متدين (قام بدوره مكرم خورى ، وهو ممثل عربى) . كان المستودع صورة مجازية لإسرائيل فى الحرب. وكما يراه إسرائيل جور Iseael Goor ، فإنه يكشف فقط عن الجانب السلبى وغير البطولى وغير الفعال للجنود.[٥١] بالكتابة من زاوية أيديولوچية تقليدية ، وبعد فترة قصيرة من حرب يوم الغفران ، عارض جور أناس الچوكر مع چيمى (من شخصيات

مسرحية "الرفاق يروون قصصًا عن چيمى") وشخصية آفى فى مسرحية "سوف يصلون غدًا" لشاحام . إن رؤية سوبول التعديلية هى بالتأكيد معارضة لرؤية هذه الأعمال الأولى المؤكدة ، مع أن كلتاهما منتقاة بالقدر نفسه . فهو يحاول فضح فزع الناس فى زمن الحرب ، وعاديتهم وتفاهتهم وأخلاقهم القابلة للتنازل عندما يرسلون جنديًا شابًا غير ذى تجربة كى ينصب شركًا خطيرًا .

لأن كثيرًا من نقاد المدرسة القديمة يرى حروب إسرائيل فقط فى إطار محاولة حرب التحرير ، فقد أصبحت صورة الحرب دون فرض للأسطورة ، تشعر هؤلاء النقاد بالمهانة. وترجع إلى حساسية المجتمع ، ضرورة أن يُعالج موضوع الحرب معالجة رومانسية ، وهو تأثير حاول ماتمور معارضته فى مسرحياته الأولى. أخطأ سوبول بمسرحية "الچوكر" ليس بتأليفه لمسرحية رديئة، لكن لأنه ، كما يرى جور ، شوه "حربًا لها ما يبررها من أجل بقاء أمة تواجه أولئك الذين يرغبون فى تدميرها" [٥٢]. يحتوى كثير من مسرحيات السبعينيات على عناصر لإحياء الوعى ، مشابهة لتلك الموجودة فى مسرحية سوبول ، معارضة التهديد الأيديولوچى لعقد الخمسينيات وعام ١٩٦٧ وهى المرحلة التى أنهتها حرب يوم الغفران مرة وإلى الأبد . وبينما كانت "الچوكر" مسرحية جافة فى بنائها وشخوصها ، ومطابقة لموضة الاغتراب والتمرد، كان سوبول قادرًا على الإيماء بالإحساس بعدم جدوى الحرب وبشاعتها وتأثيرها في محاربيها .

أثر خط من الميل إلى تعذيب النفس، أو الماشوسية، في كثير من الدراما السياسية العبرية فى السبعينيات والثمانينيات . ففى ملاهى هيلل ميتلبونات الساخرة ، قُدم المجتمع الإسرائيلى من خلال الخارجين عليه؛ المجرمين والمجانين. وفى مسرحيات الكباريه ، كتب هيلل بالاشتراك مع سوبول مسرحية بعنوان "آخر عروض العُرى" The Last Striptease (١٩٨٠) ، وأعلن:

عندما رأينا ما يحدث في الدولة، شعرنا بالحاجة إلى إخراج غضبنا... تطلعنا إلى إطار يتناسب مع الواقع، واستقر أمرنا على الملهى . ومن طريق مشاهد مرئية قوية، مثل مشاهد العرى أو ظهور الملابس النسوية، نحاول نقل رسالتنا السياسية... لا نرى مظاهر إيجابية كثيرة في هذا البلد، ونحن لذلك لسنا خجلين من عرض سلبيتنا (٥٣).

لذلك فإن مسرحيته الساخرة حاشدة بكل ما هو متنافر وفاسد ومشوه ، ليس أقلها بيجن Begin الكسيح . وقرب نهاية المسرحية أصبحت هذه الشخصية ضعيفة جدًا حتى إن الشخصيات الأخرى اضطرت إلى مساعدته على تحريك أطرافه . تُمثل كل شخصية عنصرًا من عناصر إسرائيل الحديثة ، مثل الاقتصاد المتداعي، والمجتمع المتشرذم، والأزمات السياسية، والحرب، و الهجرة. حققت مسرحية "آخر عروض العُرى"، ومسرحيات ساخرة أخرى تُعرض في الملاهى بنجاح، المهمة المثالية للمسرح ، وهى توضيح نقاط الضعف في المجتمع ، ومطالبة قادتها بتقدير وتقديس أكثر قيمها ومعتقداتها إعزازًا، وتصوير صراعاتها المميزة، وتقترح حلولاً لها. وبصفة عامة، تحتفظ بمخزون من الوضع الراهن في العالم المعروف" (٥٤).

ظهر كتاب المسرح الإسرائيليون أنفسهم ليجدوا تعريفًا للصعوبة والشذوذ السياسي، لأن الدراما التى تأخذ الواقع السياسى كموضوع لها لا تحتاج بالضرورة، أن تخاطب عالم السياسة بطريقة مباشرة، أو تفرز عمليات اجتماعية وثقافية بواسطة التقليد، فهى تبدو ، وفقًا لتصنيف الكاتب المسرحى النقدى للدراما التى يكتبها ، تلك "التى تنتمى إلى المذهب الطبيعي" – والذى يعنى لهم الارتباط بالأمور الجارية – وتوازن بطريقة مباشرة بين كلمة سياسى بمعناها

الأصلى للاتصال والمدينة Polis ككل . يرى أبطالهم أن قدرهم الشخصى فى انغماسهم الشديد فى الأحداث السياسية والاجتماعية . يقدم التعليق الذى قدمه أحد المعلقين غير المعروفة أسماؤهم، والذى يتعلق بالشخصية القومية لجناح اليمين فى مسرحية "الفتاة الفلسطينية" The Palestinian Girl لسوبول، يقدم الافتراض الذى أقيمت عليه ليس فقط الدراما السياسية ولكن نقدها أيضًا : "تعلم أن يُحب أمته قبل أن يتعلم أن يحب نفسه" (٥٥) على أية حال، يمنعنا "إحساسنا المتعجل بالكل" (٥٦) النابع من وعينا بالمشاغل الأكثر اتساقًا لكتاب مسرح بعينهم، من أن نأخذ مسرحياتهم على أنها أى شىء غير سياسى . أحد معوقات الكتابة السياسية هو أنه حتى عندما يحاول الكتاب المعروفون سياسيًا اجتناب الميل السياسى ، فإن المعلقين والأكاديميين سوف يضيفونه إليهم بطريقة أو بأخرى .

يتطلب المسرح السياسى بصفة عامة من القارئ أن يتجاوز حدود التحليل العادية، حيث إن المعلومات الأدبية الزائدة عن الموقف السياسى للمؤلف ضرورية لتفسير عمله أو عملها . ينطبق هذا بالقدر نفسه على النقد، الذى ارتبط فى إسرائيل، بوضوح، بالسياسة كما ارتبط بها الأدب . وإذا كان هناك أى شك فى طبيعة المسرحيات الإسرائيلية السياسية فيجب على المرء النظر فقط إلى النقاد . فالمحاربون القدماء ، على سبيل المثال - الذين طور كثير منهم مهاراته النقدية مع تطور الدراما - قد أُهينوا بما رأوه من هجمات ضد الدولة والصهيونية ، وانطلقوا للدفاع عنهما . وأصبحت أحكام الأجيال التالية أيضًا جزءًا من الخطاب السياسى وليس الخطاب الجمالى . هؤلاء النقاد كلهم إما دعموا ، وإما رفضوا المضمون قبل تقييم الأسلوب .

إن طبيعة الأدب الإسرائيلى السياسية ليست ، مع ذلك ، مسئولية الكتاب والنقاد والقراء والمشاهدين بالكامل ، لأن إسرائيل نفسها مكان مُسيَّس تلقائيًا،

مثل جنوب إفريقيا فى أعمال نادين جورديمر Nadine Gordimer ، أو بيرو فى أعمال ماريو ڤارجاس يوزا Mario Vargas Ylosa ، وغيرهما أمثلة أخرى كثيرة . إن سياسة المكان تميل إلى تجاوز الاهتمامات الأخرى فى العمل الفنى فى أوقات الاضطراب و الشغب ، سواء حاول مبدعها أو لم يحاول ادعاء موقف محايد .

إن هدف الفرقة الإسرائيلية التجريبية شبه المحترفة المعروفة ، فرقة المسرح البسيط الذى غلف المسرح السياسى فى إسرائيل : "يجب أن تكون مسرحياتنا دائمًا واقعية ، ليس بمعنى واقعية مقالات الصحف ، لكن بمعنى عكسى ، بمعنى التقديم الفنى الراقى للواقع الذى نعيشه ... فالمسرح مضطر إلى أن يكون واقعيًا ومناسبًا للواقع" (٥٧) . كلمتا "مناسب" و"سياسى" صفتان يمكن تقريبًا أن تحل إحداهما محل الأخرى. يؤكد أ . ب يهوشوع A-B. Yehoshua فى مقابلة له، أن المرء يكون سياسيًا عن وعى إذا كان مهتمًا فقط بالواقع السياسى الإسرائيلى (٥٨) . وفى إطار هذه التعريفات يكون من الممكن إقامة سياسات على الأقل للمضمون. يميل كتاب المسرح الإسرائيليون إلى اجتناب الموضوعات التى تقع خارج التعريف الإسرائيلى الخاص "بما هو سياسى" Political - ، وذلك الذى يتعلق بالصهيونية. كانت الموضوعات الإشكالية التى استمرت فى إثارة الخيال السياسى للكتاب فى الخارج - موضوعات الطبقة والجنس والمحافظة والعنصرية (بعيدًا عن مضمون الصراع المسلح) والتكييف الجنسى وفقًا للظروف أو الأوضاع - أقل هيمنة على الفن المسرحى .

ازداد عدد المسرحيات ذات المضمون السياسى المقدمة فى مهرجان المسرح السنوى فى عكا Acre بدرجة ملحوظة فى أثناء الثمانينيات. وحيث إن أفضل هذه المسرحيات قد وصل إلى المسرح "الشرعى" Legitimate Theatre فقد

عدّ هذا اتجاهًا مهمًا . وتعليقًا على أحد هذه المهرجانات، يشير چيورا مانور Giora Manor ، وهو ناقد درامى موسمى ، إلى أنه من الصعب العثور على عرض لم يتناول المشكلات الموضوعية المهمة بجدية.[٥٩] ومنذ سنوات مضت، اتهم كاتب مسرحى محترف لجنة اختيار فى مسابقة للدراما برفضها مسرحيته بسبب مضمونها الراديكالى . وأشار الناقد مايكل هاندلسالتز Michael Handelsaltz ، أنه لا يوجد أى عضو فى لجنة الاختيار يمكن وصفه بأنه ينتمى إلى جناح اليمين، وأعرب عن دهشته لأنه لم يتم قبول أية مسرحيات غير سياسية قط [٦٠]

على الرغم من السمة الخاصة لمهرجان عكا فإن الدراما (أى ماكتب وأنتج وعرض على المسرح)، والمسرح (وهو فضاء للهيمنة يخضع للسطوة المؤسسية والرسمية) ، [٦١] وهما ليسا معارضين بصفة عامة فى إسرائيل . غير أن صبغ الموضوعات الدرامية بصبغة راديكالية ظلت لا تقارن بصبغ شكلها ومضمونها بالنزعة الراديكالية . ومنذ البداية على سبيل المثال ، أعلن مسرح حيفا المحلى عن جدول أعمال سياسى يشجع المجاهرة بالحديث، ويشمل أعمال كتاب المسرح والممثلين العرب والفلسطينيين . وقد عُدَّ على نطاق واسع كمسرح للمعارضة، وهى فكرة تأسست عام ١٩٦٩ بواسطة مؤسس المسرح ، چوزيف ميلو ، ومع ذلك، ظل مسرح حيفا وفرعه نف تسيديق Neve Tzedek يتلقيان الدعم . لذلك، ليس هناك انفصال فى إسرائيل بين الدراما والمسرح. وحتى منتصف التسعينيات، كانت هناك محاولات لاستخدام أشكال مسرحية جديدة . استخدم كتاب المسرح ، ومنهم أولئك الذين ينتمون إلى اليسار ، المسرح المؤسسى المدعم كمنتدى خاص بهم ، وكانت نتيجة ذلك أن عملت الدراما الأكثر راديكالية فى إسرائيل فى إطار مسرح المؤسسات التقليدية . كانت نولا شيلتون، وموتى

باحراف اثنين من كتاب المسرح والمخرجين القلائل الذين حاولوا التوفيق بين المتعارضين: المسرح والدراما، من طريق العمل خلال ورش عمل ومشروعات مسرحية اجتماعية خاصة . بصفة عامة ، ومع ذلك ، لم يُحتفظ بالدراما السياسية من أجل المسرح المتطرف أو مسرح المجتمع، مع أن هناك حالات كثيرة بارزة كان ذلك هو نقطة تأسيسها.

ومع أن الدراما السياسية ، سواء ألتى يقدمها على المسرح مسرح حيفا المحلى، أو مسرح كاميرى ، أو المسارح المدعومة الأخرى ، تهتم بالمعتقدات والإجراءات السياسية التى تتطلب تغييرًا ، مع كل العناصر السياسية المعارضة، مازال مبدعو هذه الدراما يعملون داخل الإطار الأيديولوچى نفسه، مثل ذلك الإطار الخاص بالروح الجمعى القومى ، "وحتى عندما يستكشف الكتاب الراديكاليون فساد الأفكار الصهيونية، فإنهم لا يتشككون فى الأفكار نفسها"(٦٢). وبسبب الوحدة الأيديولوچية بين الكاتب المسرحى والمخرج والممثلين والمؤسسة المسرحية - وحتى جزء مهم من الجمهور - فإن كتاب المسرح يعملون معظم الوقت داخل الإطار الجمعى . يفترض عملهم إصدار تقرير سياسى . وبخلاف عهد بيجن ، فقد أظهروا قليلاً من عدم التعاطف إزاء مسار الحزب. ربما يرجع إلى هذا السبب أن بقى المسرح والدراما مرتبطين بشدة فى إسرائيل.

إن حقيقة أن كتاب المسرح بصفة عامة يفضلون الجماهير والنقاد الذين لديهم أسلوب تفكيرهم نفسه ، وأنهم منشقون بالمعنى الصحيح للكلمة، إلا أن ذلك لا ينقص من القيمة السياسية والاجتماعية والتاريخية من أعمالهم. أشار تشيكوف Checkove فى خطابه بتاريخ ١٥ يناير ١٨٨٩ إلى المحرر الأدبى أ. ن . بلشسييف A.N. Plescheyev، إلى الفرق بين النثر والدراما قائلاً: "إن كتابة النثر لهي نشاط هادئ ومقدس ، تمامًا مثل كونك

بصحبة رفيق شرعي. لكن الدراما مثل عشيقة مثيرة ومتغطرسة وعالية الصوت ومرهقة". والمسرح الإسرائيلى عالى الصوت ومتغطرس كما يجب أن يكون ، وهو أحد الإبداعات الثقافية المثيرة - والمؤثرة - فى إسرائيل [٦٣].



الفصل الثالث

الحرب الإسرائيلية - الفلسطينية



الحرب الإسرائيلية - الفلسطينية

أدى النتاج السياسى والنفسى لحرب الأيام الستة إلى بعث الوعى بين الإسرائيليين بالفلسطينين كأمة، وأصبحت هذه المشكلة محورية فى الوعى المتغير للمثقفين الإسرائيليين الذى خلفته الحرب . حتى هذا اليوم كان نادرًا ما يذكر الفلسطينيون كشعب، والعربى كنمط للضحية أو الشرقى المسرف فى الرومانسية فى الأدب . و أخذ مسرح حيفا المحلي خطوة جريئة بعرض مسرحية وثائقية من تأليف محمد وتد، وإخراج نولا شيلتون بعنوان "التعايش" Coexistence ، فى عام ١٩٧٠ ، كانت هذه المسرحية عبارة عن مجموعة من الحوارات الداخلية القائمة على تقارير الصحف التى تُعنى بحياة العرب الإسرائيليين . وبينما تعرض للصعوبات التى يواجهونها فإنها لم تكن سلبية تمامًا. وبعد ذلك ، تعرض كثير من المسرحيات لإشكالية العلاقة بين العرب والإسرائيليين الفلسطينيين ، فعرض بعضها أفكارًا متفائلة، ووصل بعضها إلى نتيجة أنه لا يوجد حل ممكن التحقيق. وازداد اهتمام كتاب المسرح بوضع الفلسطينيين ، خاصة بعد ظهور حزب الليكود اليمينى عام ١٩٧٧.

جلبت الفترة بين حرب يوم الغفران (٦ أكتوبر) ١٩٧٣ وحرب لبنان عام ١٩٨٢ تغيرًا فى إسرائيل، فغيرت حرب يوم الغفران ، التى صدمت الأمة بشدة ، مفهوم إسرائيل عن الحرب ، مزيحة عنها آخر آثار الرومانسية، ومحطمة إيمان إسرائيل بقوتها التى لا تُقهر . وأعادت اتفاقية كامب ديفيد للسلام، والتى تمت بين إسرائيل ومصر عام ١٩٧٧، والتى أكدت بعض الرؤى الليبرالية للعرب، أعادت بعضًا من الإحساس بالتفاؤل، وأتى مع الرغبة الجديدة فى التصالح شعور بالقلق حول معاملة إسرائيل للفلسطنيين فى الضفة الغربية ، وقد تم استغلال هذا الشعور بالقلق تمامًا فى الدراما. وكنتيجة لغزو لبنان عام ١٩٨٢

غير المرضى عنه من قبل الشعب ، قدمت ست مسرحيات عن حرب لبنان على المسرح فى عام ١٩٨٣ فقط . دعمت هذه الحرب والانتفاضة والقوة النامية لعسكرية جناح اليمين والصهيونية الدينية المعارضة للحق الرسمى وللأحزاب المتشددة فى قوميتها، وقوّت حاجة الكتاب المسرحيين إلى أن يصبحوا مشاركين فى الحدث السياسى [1] .

هيمنت ما يطلق عليها "المسألة الفلسطينية" على عروض الريبرتوار من عام ١٩٨٢ إلى عام ١٩٩٣، حيث تناولت ما يقرب من مائة مسرحية ، لم تقدم كلها على مسارح التيار السائد ، الموضوع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فقُدم بعضها فى إطار مُعارض على مسارح متطرفة وفى مهرجان عكا، لكن ، وبعيدًا عن مجاراة هذه الأحداث (المسارح)، تبنى الكثيرون مذهب الواقعية، حيث هدف كتاب المسرح إلى تصوير الأحداث والموضوعات الفعلية ليضمنوا مشاركة الجمهور.

إن الاتجاه العام لكل هذا الأدب - الذى صنف الكتاب موضوعه بشكل متزايد فى أوائل التسعينيات كحرب بين إسرائيل وفلسطين - هو اتجاه للواقع الذى يقدم ككابوس ، ففى أعمال تدور من الأرض المحتلة ، على سبيل المثال ، تحطم التطبيع - الذى غالبًا ما كان يتم عن طريق الحكم الأخلاقى والعلاقات الشخصية واللغة المعيارية - مما نتج منه عالم ينشى على محاوره السلوكية والأخلاقية والثقافية المتفردة، وأصبح الغضب والكراهية والموت هى المعايير الجديدة ، ومُسخت اللغة إلى نظام من القواعد المعادة، دامجة عملية التواصل القائمة على الإسراف فى استخدام الإطناب وتجويده وعملية التواصل القائمة على شدة الإيجاز فى خليط من العربية والعبرية، ازدهر بمساعدة بيانات الجيش الإسرائيلى والتقارير الفلسطينية الشعبية . وأصبح المسرح شكلاً مفضلاً لمناقشة

هذا العالم ، لما يتصف به من الحميمية وإمكانية الحوار بين خشبة المسرح والجمهور مما جعله وسيلة مناسبة للجدل . مرة أخرى تتعارض الحرب والمسرح فى مواجهة أيديولوچية . وعاد الجمهور لا يجلس فى قاعة العرض من أجل الدعم الذاتى كما كان يفعل فى الخمسينيات ، بل أصبح يحضر الآن ليستمع إلى المناقشات وليسلك سلوكًا برختيًا .

عارضت حملة سيناء عام ١٩٥٦ ادعاءات يورام ماتمور السلبية عن الشباب الإسرائيلى ؛ ولكن فى عام ١٩٨٧ ، زودت الانتفاضة يهوشوع سوبول بأسباب هجومه على الصهيونية . بدأت الانتفاضة فى ٩ ديسمبر ١٩٨٧ ، بعد أيام قليلة من عرض مسرحية سوبول "أعراض القدس" . وكان هذا اتهامًا من خلال المجاز للسياسات الإسرائيلية وللجيش الإسرائيلى ، وقد قدمت على المسرح فى إطار احتفالات الدولة بعيدها الأربعين . ومثل كثير من مسرحيات سوبول، يُقارن هذا العمل ظاهرة مناقضة فى الماضى اليهودى والحاضر الإسرائيلى. إن أحداث المسرحية تقع فى المستقبل القريب، وترسم مجازها التاريخى منذ فترة التدمير الرومانى للمعبد الثانى (٧٠ م). فى المسرحية يقابل جنود من الجيش الإسرائيلى، وهم يتجولون فى حالة إعياء وجوع ، مجموعة من الممثلين يتنزهون ، كلهم معاق عقليًا وجسديًا ، ويقومون بأداء مسرحية تدور حول التمرد ضد الرومان، الذى نتج منه تدمير المعبد . تستند رسالة سوبول إلى التشابه بين احتمال تدمير إسرائيل فى عصر المعبد الثالث والأحداث فى الأراضى المحتلة .

أثارت المسرحية عناصر معينة لدى الجمهور ، ومن ذلك عديد ممن ليسوا من رواد المسرح . رأى أولئك الذين أخذوا المسرحية من قبيل الإساءة؛ فقد رأوا فيها، كما هي الحال فى زمن ماتمور ، تشويهًا للبطولة اليهودية، وللذروة التاريخية التى خرجت منها آخر صور المقاومة ضد الرومان فى ماسادا

Massada . كان سوبول فى ذلك الوقت هو الهدف المفضل لهجمات اليمين ، الذى بدأ حملته حتى قبل افتتاح المسرحية .

قدمت (أجنحة اليمين) عرضها فى مدخل المسرح، ثم حملت العرض المزعج والعنيف إلى داخل القاعة نفسها، فى منتصف العرض (بواسطة إلقاء قنابل كريهة الرائحة على خشبة المسرح) . أدانت وسائل الإعلام المحاولة العنيفة للتدخل فى حرية التعبير ، ولسوء الحظ ، مع ذلك ، أدان النقاد المسرحية نفسها على أساس عدم كفاءتها الفنية[٢] .

اتهم عدد من أعضاء مجلس النواب الإسرائيلى سوبول بأنه يكره نفسه (وهى إشاعة كاذبة شائعة تُطلق للتضليل من قبل اليمين المتدين) ، و"بتدمير سطحى للقيم الأخلاقية القومية والدينية، وبالإضعاف الأخلاقى لقوة المعارضة الإسرائيلية للإرهاب العربى". وصلت القضية إلى جلسة مكتملة حضرها الأعضاء جميعهم فى مجلس النواب، وأعلن خلالها عضو آخر فى مجلس النواب عن آرائه عن "المسرحية الفاسدة ... (التى) ظهر فيها الجيش ومصابوه". اقترح أحد أكثر الأصوات المتحدثة باسم جناح اليمين عنفًا ، وهو صوت جئولا كوهين Geula Cohen، أن يُقدم سوبول على الانتحار.[٣] أدت هذه المشاجرة إلى استقالته ، وكذلك إلى استقالة زميلته ومخرجة المسرحية جيداليا بسر Gedalia Besser - من منصبيهما كمخرجين فنيين فى مسرح حيفا المحلى .

لم تكن المسرحيات كلها التى تدور حول موضوع العلاقات العربية الإسرائيلية. استفزازية بالقدر نفسه . فلقد بُني بعضها حول قصة حب بين عربى ويهودية، مثل مسرحية فولاشيلتون نعيم Na'im، التى بنيت على قصة أ.ب. يهوشوع "العاشق" The lover . العنصر المحورى فى مسرحية مريم كينى Mariam

"العودة" Kainy (١٩٧٢-١٩٨١) [٤] هو بيت عربى خال تحتله أسرة إسرائيلية من سكان المستعمرات السابقين . تطورت علاقة صداقة بين ابنهم روبن ورياض، وهو شاب عربى إسرائيلى ، كانت أسرته تمتلك البيت فى السابق ، لكن الصلة بينهما أصبحت ثلاثية عندما أعجبت صديقة رياض اليهودية ، ألونا Alona ، بروبن ومن ثم دمرت علاقتهما علاقة الصداقة بين رياض وروبن . استكمل رياض دراسته للحقوق وتزوج فتاة من قريته ، في حين درس روبن الطب فى الولايات المتحدة، لكنه يعود مساء حرب الأيام الستة، ويتقابل الثلاثة مرة أخرى ، يُقتل روبن فى المعركة، ويحاول والداه جمع مادة ليضمنوها كتابا لتخليده . لقد تشاجر معه والده ذات مرة بسبب علاقته بالعربى ، معلنًا أن مثل هذه العلاقة لشىء مستحيل . وفى نهاية المسرحية يخترق الضوء ظلمة خشبة المسرح، ليلقى الضوء على رياض، وعلى صورة لروبن المتوفى . يستخلص رياض قائلاً "لم أفقد صديقًا فقط، بل فقدت حلمًا".

كان بطل كينى هو أول بطل عربى حقيقى فى الدراما الإسرائيلية، بينما لم تكن مسرحية "العودة" مسرحية سياسية بالتحديد، فإن قيمتها الأيديولوچية – أو المثالية – قد أكدتها بقوة حقيقة أنه فى عام ١٩٧٢ قام ممثل عربى إسرائيلى ، وهو مكرم خورى ، بدور شخصية العربى . علق كيني بأنه بالنسبة إلى كثير من الإسرائيليين الذين يدركون العرب كأناس يعملون فى المطاعم فقط ، ربما يمثل هذا أول اتصال لهم مع عربى يمتلك صفات إنسانية .

تم تطويع الأعمال الأخرى التى كانت نتيجة معالجة للمسرحيات الأجنبية لتناسب الموضوع؛ على سبيل المثال ، مسرحية "صيد ٢٢" Catch 22 للكاتب جوزيف هلر Joseph Heller ؛ والتى قدمها مسرح الخان Khan عام ١٩٧٥ ، بعد فترة قصيرة من حرب ١٩٧٣، ومسرحية صموئيل بيكيت "فى انتظار جودو"

Waiting for Godot (١٩٨٤)، التى تستكشف مشكلة العربى الإسرائيلى، من طريق رسم البطلين كعاملين عربيين ، وعرض "تاجر البندقية" The Merchant of Venice (١٩٩٤) ،الذى يقدم شخصية شيلوك كمستوطن عسكرى فى الضفة الغربية ، ومسرحية "نساء طروادة" The Trojan Women (١٩٨٣) لأسخيلوس ،التى تُظهر نساء طروادة كلاجئات فلسطينيات ، وهو تفسير تسبب فى كثير من الجدل، حتى إنها اتهمت من قبل نقادها بأنها دعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية PLO . وفى روميو وجوليت (١٩٩٤) قدم دور روميو ممثل فلسطينى من الضفة الغربية، وقامت بدور جولييت فتاة إسرائيلية .

أعطت الثقافة السياسية لمسرح يافا المحلى نفسها، بصفة خاصة، إلى موضوعات سياسية مثيرة للجدل، واستمرت فى تقديمها بأسلوب مشابه لأسلوب مسرح البلاط الملكى Royal Court Theatre فى لندن . أنكرت معظم المسرحيات إمكانية أى حل للمشكلة العربية الإسرائيلية ، أو ذهبت إلى أن أى حل لها سوف ينهار بفعل عناصر سياسية سائدة بين كل من الشعبين . تصف مسرحية "التأجير من الباطن" Sublething لراتاب أواوده Ratab Awawdeh (١٩٧٨) العلاقة بين طالبين ، فتاة يهودية وفتى عربى متخذ مظهر يهودى شرقى ؛ دانى . أحمد، أو دانى، يتبنى الثقافة الإسرائيلية، ويرفض كلا من قريته وأخيه الذى يحاول إعادته إلى جذوره . ومع ذلك ، تتكامل العلاقة. لا تستطيع الفتاة أن تصمد أمام الضغط من العائلتين اللتين تصران أن العاشقين لن يجدا لهما ملاذًا بين اليهود ولا بين العرب. وتحكى مسرحية "اليوم السابع" The Seventh Day لدان رونن Dan Ronen (١٩٧٩) قصة جندى إسرائيلى يكتشف أنه فى الحقيقة طفل عربى قام والدان يهوديان بتربيته . وكان

أن قدمت الصحافة البريطانية قصة مشابهة عام ١٩٩٤، حيث قامت أسرة يهودية بتربية طفل من أبوين عربيين، ظل يعانى بسبب هويتيه المتصارعتين .

مسرحية مريام كاينى ذات الممثل الواحد – وهى منولوج درامى اسمها: "مثل الرصاصة فى الرأس Like a bullet in the head". (١٩٨٣) - تتناول أزمة أحد الأكاديميين الإسرائيليين تتركه زوجته من أجل أحد طلبته من العرب. وبعد أن اعترف بقتل زوجته وعشيقها نقل الرجل إلى إحدى المستشفيات العقلية. القصة تدور حول الخيانة العائلية والغيرة ، وهو موضوع عُولج بمهارة فى المسرحية؛ لأنه لم يكن واضحًا إذا كانت الثورة القاتلة لدى البطل ، الأستاذ أميتاى آتاروت Amitai Attarot ، قد أثارتها خيانة زوجته مع الفتى العربى، أو انجذابها الجنسى المحبط نحو الفتى . أُقيم المضمون السياسى للمسرحية على نص عمل عليه الأكاديميون كلهم، وهو قصيدة لشاعر القرون الوسطى اليهودى يهودا هاليفى Yehuda Halevé ، والتى تدور حول تطلعه إلى الوصول إلى صهيون . يرى آتاروت مصير يهودا هاليفى موازيًا لمصيره : "يستنتج يهودا هاليفى أيضًا أشياء ، فذهب إلى المكان الذى طالما اشتاقت إليه روحه ، إلى صهيون . نعم ، وإلى موته؟ نعم، حتى موته كان موتًا يهوديًا مقابل الحائط الغربى تحت حوافر حصان خائن ، العربى" .[٦] يجادل الطالب، من جهة أخرى، أن هاليفى مات فى مصر ، حارمًا آتاروت من موته "اليهودى" . تأكيد آتاروت الأخير فى المسرحية يوحى، بطريقة غامضة، بإقرار سياسى ، فاتجه إلى عدد من الأطباء المكلفين بعلاجه، والذين يفحصونه فى المستشفى العقلية التى اُحتجز فيها : "استمعوا إلىَّ جيدًا . لن أسمح لأى حسن أو محمد بتدمير حياتى . لا، أنا لست يهودا هاليفى . لا لست أنا . لدى مزرعة، ذهبت من أجلها إلى الحرب. اسمعوا" .[٧] يشعر طبيبان من الأطباء النفسيين بالازدراء، ويخرجان، في حين

يستمر فى الحديث . يبحث آتاروت عن المطلق، أولاً بالمطالبة بالشريعة للتبرير، ثم باستخدام الشعارات . بينما تنطوى مقولته الأخيرة على أن العرب سوف يُمنعون من دفع اليهود إلى الموت ، يبدو هذا مثيرًا للسخرية فى مضمون مسرحية عن انفصام انتقامى فى الشخصية .

استخدمت مسرحية "الأكل" Eating (١٩٧٩) ليعقوب شبتاى Yaakov Shabtai قصة آهاب Ahab وكرمة نابوت Naboth كمجاز لاحتلال إسرائيل الضفة الغربية وغزة . المسرحية عبارة عن سخرية من تلاعب الحكومة بالقانون لتُشبع طمعها، والتناقض العدائى بين الوضع السياسى والقيم الأخلاقية الإنسانية. ينتقدحانوخ ليڤين Hanokh Levin فى مسرحيته "الوطنى" The Patriot (١٩٨٢)، التى ظهرت بعد حرب لبنان الأبنية والاتجاهات الطبقية فى المجتمع الإسرائيلى ،ويُظهر اهتمامًا خاصًا بالفلسطينيين فى الأراضى المحتلة . يعود ليڤين بهذه المسرحية ، المقدمة ككباريه ، وبأسلوبه المتميز فى التأثير البصري، إلى المجال السياسى المباشر حيث بدأ . فتقدم المسرحية صورة قاسية للإسرائيلى المعاصر كإنسان سطحى وانتهازى ومنافق ، فقد قرر بطل المسرحية أن يهاجر إلى أمريكا، ويتقدم بطلب للحصول على تأشيرة الدخول الأمريكية، ثم كان عليه أن يبصق فى وجه أمه؛ حتى يثبت للمندوب الأمريكى أن الروابط الأسرية لن تؤثر فى ولائه لدولته الجديدة التى يتقدم للانتماء إليها. وفى الوقت نفسه يشترى أرضًا فى الضفة الغربية، ويعتدى على طفل عربى ويقتله؛ حتى يثبت ولاءه القومى. ثم يعود إلى جذوره اليهودية ككائب ، الأمر الذى سمح لليڤين بأن يسخر من مبادئ اليهودية الأرثوذكسية. نجح أيضًا فى مقارنة الطفل العربى المقتول بالأطفال اليهود الذين قُتلوا فى الهولوكوست . ومع أن المسرحية تعبر عن إدانة لإسرائيل، إلا أنه لم يمكن إنكارها بسهولة ، لأن عددًا كبيرًا من الجمهور

وعددًا من النقاد لم يعبروا فقط عن إعجابهم الماسوشى بما قاله ليفين، دون إبداء الإعجاب بالضرورة بالأسلوب الذى قال به ذلك ، لكنهم أيضًا استخدموا المسرحية كأساس لهجمات أكثر على مجتمعهم .

ومثل نولا شيلتون ، تخصص الكاتب والمخرج المسرحى موتى بحراف Motti Baharav فى الوثائق الاجتماعية ، جالبًا المسرح إلى قاعات المدارس والقاعات العامة . عندما عرضت مسرحية عن الحياة فى غزة على فرقة مسرح هابيما Habimah ، رفضتها الإدارة متعمدة ، بسبب الافتقار إلى التمويل . أخذ بحراف مسرحيته إلى مهرجان عكا عام ١٩٨٧. وهى تصور علاقة أربعة من عرب غزة مع المجتمع الإسرائيلى ، وبصفة خاصة المصاعب التى يقابلها أحدهم فى عمله مع أسرة إسرائيلية تنظر إليه كشئ أقل من أن يكون إنسانًا. لاقى بحراف مشكلات عديدة فى الوعى بهذه المسرحية ، ليس أقلها العداء بين العرب الإسرائيليين من الجمهور وأهل غزة من أعضاء الفرقة ، وهو ما كان أسوأ من عداء أهل غزة لليهود ، كما قال بحراف . ثم حاول إنقاذ مشروعه بالعمل فقط مع العرب الإسرائيليين . قُدمت المسرحية بالفعل أمام جمهور يغلب عليه الإسرائيليون.

هناك مسرحيات أخرى كانت مثار نقد لاذع، بسبب مواقفها السياسية المتعددة، وتكوين أعضاء الفرق ،وميلهم إلى تسفيه الأساطير الشعبية، وسذاجتهم الملحوظة . وتعد مسرحية "الفتاة الفلسطينية" The Palestenian Girl (١٩٨٥) ليهوشوع سوبول من أكثر هذه المسرحيات إثارة للجدل.[٩] مستفيدًا من المسرحية داخل مسرحية ، تُعد "الفتاة الفلسطينية" صورة مجازية مفصلة ومطولة للخيارات السياسية والاجتماعية، التى تواجه إسرائيل فى الحاضر

والنزاع بين الأيديولوجيات المتصارعة . استفادت هذه المسرحية من موقف عنيف، كى تعرض موضوعها ، وهو اغتصاب الشعب الفلسطينى واستغلاله (مثلها كثير من الأدب الإسرائيلي الجدلى المعاصر) . الشخصية الفلسطينية المحورية هى امرأة ، سميرة ، التى تشكل تجربتها حبكة المسرحية، والتى يتم التعرف إليها من خلال استخدام تقنية العرض التليفزيونى الذى تمثل فيه قصتها . تحب ماجدة، وهذا باسم الشخصية التى تمثلها فى التليفزيون ، داود ، وهو يسارى إسرائيلى متطرف ومساعد كاش Kach[١٠] ، الذى ربما يحاول - أو لا يحاول - أن يحصل على معلومات منها عن زملائها الفلسطينيين، وعن حبيبها السابق ، عدنان . رسمت مسرحية سوبول صورة معقدة للمجتمع الإسرائيلى، تكون ماجدة الشخصية التليفزيونية المناظرة لسميرة فى محورها ، كنموذج للفلسطينية التى يعتدى عليها ويخونها حبيبها الإسرائيلى المسرف فى الوطنية . يستكشف سوبول، ومن خلال ردود أفعال شخصياته ، الإحساس البدائى بالرغبة الجنسية الجامحة، الذى أظهره اليهود عند اكتشافهم لعلاقة الحب وحمل ماجدة، وهو اتجاه أُشير إليه فى أدب إسرائيلى معاصر آخر . إن فكرة إعادة تقديم الهولوكوست، يكون فيها العرب هم الضحايا، هى أيضًا واضحة فى المسرحية . يبحث سوبول فى رواية درامية مجزءة ومعقدة ، المكون النفسى المعقد للذنب الإسرائيلى : أولاً يغتصب داود ماجدة ثم يأسف للحرج الذى سببه لها ، ثم يحبها ثم يخونها . عدنان ، حبيبها السابق الذى تصنفه "كمسلم فاشستى" ، هو فلسطينى وطنى ، حرمه الإحساس بالإهانة والخزى، على مكانته كأحد أفراد الأقلية ، الإحساس بالكرامة والشرف. "الممثل" الذى يقوم بدوره ، وهو أيضًا فلسطينى ، يوضح هذه النتيجة :

تعيش باستمرار بإحساس بعدم الأمان . ترى دورية للشرطة فى الطريق ، فيسقط قلبك فى الحال ... كيف للجمهور أن يعرف أن

المرء غاضب من نفسه لأنه اختبأ ، ولأنه كان خائفًا من الشرطة، والآن يشعر بالخزى من الاعتراف بذلك عندما يكتشف أنه كان خائفًا من لاشىء ، وأن خوفه جاء من موقفه كعربى؟[11]

وهو بذلك يتهم المخرج فى المسرحية داخل المسرحية بالتنازل، وبرفضه تصوير شخصية عربية تتصرف بأسلوب غير مشرف؛ حتى يمنع الجمهور من رؤيتها كضحية للقهر . إن انفجار عدنان هو صدى لاتجاهات الفلسطينيين التى تم التعبير عنها فى الصحف الإسرائيلية فى شكل مقالات ومقابلات . إحساس عدنان بالخزى وعدم الشرف، والرفض لفرض "المبادئ الجيدة للثقافة الغربية"، هو تكرار ملول لردود الأفعال الفلسطينية كما فسرها المثقفون الإسرائيليون . وفى مشهد شديد القسوة، يأخذ والد العشيق اليهودى إفرايم Ephraim ، وهو محارب فى حرب ١٩٤٨ ، الصراع كله مأخذًا شخصيًا، محملاً إياه بعبارات سياسية يخاطب بها ماجدة، مثل : "هذا منزلى، هل تفهمين؟ وإذا حاولت إلقائى خارج هذا المكان ، لا أدرى أى منا سينتهى به الأمر بكسر عظامه"[12] . ربما يكون منع انتشار الصراع السياسى داخل مجاز العلاقات الإنسانية الفردية هو استجابة الكاتب المسرحى لخطاب جناح اليمين، والذى يصور فقط "الأمة" جمعاء، و"الدولة"، و"الديانة اليهودية" .

يعكس سوبول العلاقات المعقدة للأحزاب الإسرائيلية كلها من خلال تمثيلية : يتظاهر عدنان ، التليفزيونى الفلسطينى ، بأنه أحد الحسيديين (الأتقياء)، مستعيرا فقرة من سفر اللاويين (٢٦ ، ٢٧ وما يليهما)، مهددًا بتدمير أطفال إسرائيل ، وهى فقرة تناسب كلا الجانبين ، بما تتضمنه من قدر دينى محتوم . إن تجسيد شخصية عدنان هو صدى ساخر للقيمة التوراتية، التى غالبًا ما تُستدعى من أجل سياسات معينة بواسطة أنصار اليمين، والتى سخر منها سوبول بالفعل فى "التوبة". تقوم ممثلة يهودية بدور ماجدة ، الفتاة التليفزيونية

الفلسطينية، ويقوم ممثل يسارى بدور داود؛ اليهودى المتطرف . وفى تنقل ماجدة من عشيق إنجليزى، إلى عشيق فلسطينى، ثم إلى العشيق اليهودى الثرى الذى سلبها الحياة تقريبًا، ومع ولادة طفلهما ، فإنها تصبح بإيجاز طموح إسرائيل نفسها. لم تكن الشخصيات الفلسطينية الأدبية فى هذه المسرحية المجازية ، أكثر من تقنيات يدرس من خلالها المؤلف الإسرائيلى مصادر قلقه الشديد.

كان كتاب المسرح يصورون الفلسطينيين بتعاطف يكاد يكون شاملاً وكليًا قبل الانتفاضة. ولكن نتج من تغيير وجهة النظر هذه فى أثناء الانتفاضة رؤية الفلسطينيين كصورة للعنف المخيف . وفى حالات كثيرة، تعكس المسرحيات آراء الشعب المتعارضة حول الفلسطينيين . فبينما كان يُنظر إليهم كضحايا لسياسة إسرائيل المتمثلة فى التعريف الصهيونى للدولة اليهودية ، فقد خاف منهم الشعب الإسرائيلى وكرههم كأناس . اتخذت حاجيت يعرى Hagit Ya'ari منهجًا غير عادى فى دراستها لحياة النساء الفلسطينيات التى أصبحت لا تحتمل بسبب إيذاء رجالهن المستمر لهن (Abir ،١٩٩٢) . تشابه هذه المسرحيات فى إيقاعها الوثائق أو المقولات التعليمية من قبل المؤلف، والموجهة إلى الجمهور، ومن حيث توافقها مع التقاليد التعليمية اليهودية، حيث تقدم الدروس من خلال وسيلة القصص والحكايات الخرافية . وقد طغى المضمون على الشكل فى القصص الدرامية؛ لما فيه من بساطة تكاد تكون بدائية، تصف العلاقات بين العشاق وأفراد العائلة، الذين يعكسون المجموع الكامل لسياسات الدولة .

مسرحية إسحاق لاوار Yitzhak Laor "إفرايم يعود إلى الجيش" Ephraim Returns to the Army ، والتى كتبت عام ١٩٨٥ ، هى عمل يمثل كثير من الاتجاهات للفئة التى تعارض الاحتلال ، لكن تسفاتا Tzavata قدمها على المسرح أول مرة عام ١٩٨٩ . كان لاور ، وهو صوت يمثل الاحتجاج الراديكالى من اليسار حتى نشر أول رواية له عام ١٩٩٥، أحد الكتاب الأكثر

تأثرًا بتحيز النقد المستمر، وذلك بسبب نشاطاته السياسية والتى ، فى الإطار الإسرائيلى ، أصبحت جزءًا من شخصية الكاتب. يجب تذكر أنه بعد نشر "أيام زكلاج" عام ١٩٥٨ ، رفض منح إسحاق أكثر جائزة أدبية أهمية فى إسرائيل، وهى جائزة بيالك Bialik Prize ، وذلك بسبب مناقشته للأيديولوچيا الإسرائيلية الأولى، والتى اُعتبرت مشكوكًا فيها إن لم تكن مدمرة . وأصبح يزهار – تبعًا لذلك – نموذجًا راسخًا محبوبًا ومحترمًا . ويبدو الأمر مثيرًا للسخرية بعض الشىء أن لاور ، الذى تشير مسرحيته "إفرايم يعود إلى الجيش" إلى إحدى قصص يزهار ، قد عانى مصيرًا مشابهًا؛ فمع حصوله على جائزة رئيس الوزراء للأدب عام ١٩٩٠ ، فقد رفض إسحق شامير ، وكان رئيسًا لحكومة الليكود فى ذلك الوقت ، أن يوقع على شهادة منح الجائزة . وهذه ليست علامة على الحكم الجمالى aesthetic Judgement للمؤسسة السياسية الإسرائيلية، ولكن لتأثيرها في مهنة لاور فى التنشيط الراديكالى .

كان لاور مشهورًا بمعاركه مع هيئة الرقابة، مع أن مسرحياته أقل جرأة فى تناول موضوعاتها من مسرحيات معاصريه الراسخين، أمثال حانوخ ليڤين، ويهوشوع سوبول. فتمثل مسرحية "إفرايم يعود إلى الجيش" نوعًا من العصيان الرقيق، المشتق مباشرة من الموقف فى الأراضى المحتلة، مع أنها تصفه فقط بطريقة ملتوية تنقصها الأمانة . مسرحية يزهار الأولى "إفرايم يعود إلى الأرض الخضراء" Ephraim Returns to The Grassland (١٩٣٨) ، هى النموذج الأيديولوچى الذى حاربت ضده مسرحية لاور. حيث ينسب إلى يزهار خلق شخصية الصابرا الأدبية ، بطل قصصه الأولى . يشن هذا الشاب الإسرائيلى المثالى دائمًا حربًا داخلية بين احتياجاته كفرد ومتطلبات مجتمعه . أثبت الموقف فى الأراضى المحتلة والانتفاضة أنهما أكبر تهديد لقدرته على التحمل ، لأن بطولة الطراز القديم المغلفة بالرومانسية أصبحت غير مناسبة فى صراع يُغير فيه الشقاق الداخلى الأساس الأخلاقى .

تقدم مسرحية لاور بطلاً سابقًا ، وهو إفرايم Ephraim، الحاكم العسكرى لإحدى مناطق الأرض المحتلة ، والذى يتحرى عن مقتل فلسطينى بواسطة جندى إسرائيلى . تتشابه فى هذا الإطار المسرحية مع تقليد العربى كرمز كان سائدًا فى الأدب سابقًا، والذى يموت فيه العربى على أيدى الإسرائيليين. لم تعد الحرب فى مسرحية "إفرايم يعود إلى الجيش" حربًا للتحرير، ولم يعد الإسرائيلى ضحية للقهر الأجنبى . يكمن العبء فى المسرحية فى عدم وضوح رؤية إفرايم حول طبيعة دوره كقائد فى ظروف غير مقبولة ، وأن الشعب اليهودى، الذى مثّله ذات مرة أولئك السادة الأخلاقيون مثل إسحاق بابل، وهـ – ن بياليك، وولتر بنيامين، وهاينى، ومولر، ومودليانى، وماركس وغيرهم ، قد أصبح الآن قاهرًا، يشوه سمعة الثقافة اليهودية بتصرفاته . وقد مزج لاور بعضًا من أنماط حزب البالماخ بشخصية إفرايم التى ابتكرها؛ إنها صفات البالماخ المتناقضة: حيث كان نموذج شخصية آفى لشاحام حكيمًا ، ورقيقًا، ولا يرتكب خطأً أخلاقيًا، وكان إفرايم قاسيًا وانتهازيًا ومتشائمًا. يستدعى لاور متعمدًا "الأيام الخوالى" باستعارته فقرة من أدب البالماخ، والأغانى الشعبية فى ذلك الوقت ، والتى استخدمها حين ذلك لخلق رموز جديدة.[١٣] يعلق إفرايم فى أحد المشاهد متشائمًا مخاطبًا زوجته الغربية: "... بعد غد سوف يرمون بنا خارج المنزل، وسيكون علينا نقل الطعام فى القوافل التى تدور حول القدس المحاصرة، في حين تطلق علينا العصابات النار من الحقول"، وهى إشارة ساخرة لحصار القدس عام ١٩٤٨ . وبينما كان بطل آفى واثقًا من هدفه ، يتفاخر إفرايم باعترافه لنفسه بالغموض.

يُحل الغموض فى عضو البالماخ إما من خلال إخضاع نفسه الشكاكة ، وإما من خلال النقاش الأخلاقى ، كما فى مسرحية "سوف يصلون غدًا" لشاحام .

يخفى غموض إفرايم طبيعته الحقيقية عن نفسه هو ذاته وعن الجمهور؛ فهو مضطر إلى إحضار قاتل الفلسطينى للمثول أمام العدالة، أو أن يعقد اتفاقًا معه. يفرض العقوبة فى منطقته، ويحاول إيجاد مطبعة فلسطينية مخربة وتدميرها، لكنه يعقد مقابلات سرية فى أثينا مع أفراد فى القيادة الفلسطينية . ظهرت أصداء ملحمة يزهار الأخلاقية ، "السجين" The Prisoner (١٩٤٨) ، فى التحقيق مع الفلسطينى فى مسرحية لاور . إن جَلد إفرايم لنفسه شىء قاس ، يُوحى ، بواسطة الإشارة إلى حديث شيلوك الشهير فى "تاجر البندقية" ، إلى أن النزعة غير الإنسانية هى هَمٌّ الإسرائيلى المتزايد .

بينما لا تُروى مسرحية "إفرايم يعود إلى الجيش" من وجهة نظر الفلسطينيين المقهورين ، فإنها تُختتم بصورة مرئية لسجين عربى مقيد بسلاسل إلى كرسى، تضعفه سخرية موظفة إسرائيلية . وفى النهاية تحولت المسرحية من موضوع المسئولية الفردية إلى الأخلاق القومية ، بمشكلاتها التى لا تُحل . تركنا المؤلف مع البطل الذى يتركه صراعه الأيديولوچى جامدًا عاجزًا عن فعل أى شىء على الإطلاق ، وهو الجمود الذى وسعه لاور مجازيًا ليشمل الاحتلال نفسه.

يوجد المضمون السياسى لمسرحية لاور بدرجة أقل فى الدراما المقدمة على خشبة المسرح منه فى النص المسرحى. فيوجد كثير من التعليق السياسى المباشر فى الإخراج المسرحى، والذى يوصل المبادئ الأيديولوچيا للمؤلف إلى القارئ وليس إلى المشاهد. ينكر الإخراج المسرحى احتمالية الأحداث على خشبة المسرح كهجوم ساخر على الرقابة، حيث تندمج تعليقات مثل "لاتوجد مشاهد مثل هذه فى الحياة"، و"مخالفًا للطريقة الغبية فهمت الرقابة الطقس الشعائرى"[١٥]، وإشارات إلى الرقابة الأولى، وإلى إلغاء المسرحية، فى نوع من الميتادراما فى الحوار. وكما أراد لاور، من دون شك ، تؤكد تعليقات المؤلف واقعية المسرحية، من طريق إدماج تجاربه الموثقة جيدًا كشيء مختلف لردود أفعال الشخصيات.

مسرحية "الرجل المقنع" The Masked Man لإليان حازور هى إحدى أكثر المسرحيات التى تدور حول الانتفاضة جودة من الناحية الفنية، وقد فازت بالجائزة الأولى فى مهرجان عكا عام ١٩٩٠ ، ثم أخذها بعد ذلك مسرح كاميرى، حيث استمر عرضها فترة طويلة . كتبها حازور Hazor وهو فى السنة الأولى فى دراسته للدراما . وعلى عكس مسرحية لاور، تضع هذه المسرحية الطويلة الأولى، التى تدور بشكل مباشر، الانتفاضة الفلسطينية فى محور الحدث . ومع أن كاتبها إسرائيلى ، إلا أن الموقف الإسرائيلى قد تم تهميشه لمصلحة تبنى الكاتب للاتجاهات الفلسطينية . تدور المسرحية حول ثلاثة أشقاء فى إحدى مدن الضفة الغربية، وهم : نعيم Naim ، مخرب فلسطينى ، وداود Daud ، متعاون مع قوى الاحتلال، وخالد أخوهما الصغير . لا تكمن قيمة المسرحية فقط فى حبكتها الدرامية؛ ولكن أيضًا فى بنائها. تتكشف القصة بالتدريج، حيث تقع أحداث المسرحية فى مستودع للفحم قبالة حائط ملطخ بالدماء . فيُستجوب داود كى يكتشف حقيقة إمكان تعاونه مع السلطات الإسرائيلية . لُعبت لعبة خداع مزدوجة من خلال الحوار، في حين أن داود يتحدى أخاه بطريقة مراوغة، ويعرض نعيم Naim دليله تدريجيًا، حتى يقع داود أخيرًا فى شباكه . إن ظهور خيانة داود، والفخاخ التى نصبها هو ونعيم – كلٌ للآخر – مشتقة بصورة طبيعية، لا تتجزأ، ولا يشعر بها المشاهد من موقف المسرحية نفسه، من دون الحاجة إلى الإطناب فى البلاغة أو الخطابة ، يتراكم التوتر باستمرار ، ويُستخدم الحوار باقتصاد، وفى صميم الموضوع، وهو أقوى وسيلة لاستمرارية الحدث .

وأخيرًا، هذه مسرحية تتميز برؤية كلية شاملة مطلوبة ، محتوية على الموقف الذى يتطابق مع منطقة بعينها، لكنه أيضًا يتناسب مع الدول الأخرى الكثيرة التى تضم الأقوياء والضعفاء . وأيضًا، تطور الشخصيات جيد ككائنات إنسانية

مقنعة، على الرغم ، ربما ، من النمطية الموجودة فى الشخصيات الفلسطينية التى رسمها المثقف الإسرائيلى.[١٦] إن أصعب مهمة كما يقول حازور، "هى خلق الشخصيات حتى لا يكونوا سطحيين ، أن تضيف لونًا إليهم . فى هذا الإطار، أخذت جزءًا كبيرًا من ذاتى ، بصفة أساسية من أجل شخصية خالد، الذى هو فى الواقع أنا أو الفلسطينى الذى أريد أن أتصالح معه"[١٧]. لقد نجح حازور فى اجتناب الأنماط ، لأن شخصياته الفلسطينية ليست مثيرة للشفقة، وليست غبية، ولا نبيلة إلى درجة كبيرة؛ لكنها أُناس يمكن الجمهور الإسرائيلى أن يتعرف إليها على مستويات عديدة . ولأول مرة يرى الإسرائيليون "الآخر" مرسومًا بقدر من التعاطف والواقعية أيضًا، وليسوا أشرارًا تمامًا، أو ليسوا أخيارًا تمامًا . يعترف داود بجبنه وضعفه، ويجسد نعيم شخصية الإرهابى حتى لحظة موت أخيه عندما يغلبه الحزن والندم . تتزايد ثقة خالد ، الذى بدأ كفتى مرتبك ، فى نفسه حتى يصبح قادرًا على القيام بالمهمة المكلف بها، ويطعن داود حتى الموت . تنتقل القوة باستمرار بين أخوين ناضجين ، فالسيطرة مع أحدهما أو الآخر بالتبادل .

أدى اختيار الممثلين الإسرائيليين الذين يقومون بأدوار الإخوة إلى تعاطف الجمهور مع الشخصيات ، مع أن هذا قد يكلف المسرحية مصداقيتها . ومع ذلك، تقدم المخرج بواسطة هذا الفريق خطوة نحو تأكيد للجمهور أنه يشاهد عملاً فنيًا، بالإضافة إلى شريحة من الحياة . دفع جدال حديث فى إنجلترا أثاره مطلب سياسى صحيح بأنه يجب أن يقوم بشخصية عطيل ممثل أسود ، دفع أحد النقاد إلى أن يتساءل إذا ما كانت شخصية شيلوك يجب أن يقوم بها يهودى تقليدى، مما أثار مسألة الخروج عن مصداقية العرض المسرحى. تكمن دقة "الرجل المقنع" فى المكان الذى دعمه التكوين القوى للشخصيات، والورطة التى وقع فيها الأخوان . بلورت خبرتهم فى الولاء والتضحية مادة الواقع اليومى فى

الضفة الغربية كما تراها وسائل الإعلام الإسرائيلية . وبينما تقدم المسرحية تعليقًا على العنف ، فإن هدفها المحورى هو عرض لتدمير القيم الإنسانية والأخلاقية كلها فى موقف لأزمة مستمرة داخل الأمة، وداخل الأسرة التى تمثل نموذجًا عالميًا .

مسرحية "الرجل المقنع" هى فى الأساس مسرحية إسرائيلية من حيث المكان الذى تقع فيه الأحداث، واللغة التى لا توجد بها أية مصطلحات إنجليزية؛ بل فقط لغة الحديث العبرية. لا يوجد أى ذكر "ليهود" يعارضون "الإسرائيليين"، ولا يوجد جدال حول أوروبا أو الماضى ؛ بل يوجد العنصر الصهيونى متضمنًا فى المسرحية، لأن الأحداث نفسها تُقدم التعليق الأيديولوچى . تجتنب مسرحية "الرجل المقنع" - قبل كل شىء - الفخاخ التى وقع فيها كثير جدًا من الدراما الإسرائيلية. فالحوار مقتصد، وليس مطنبًا أو واضحًا وضوحًا زائدًا . فتقدم المسرحية وجهة نظرها من خلال الصورة المجازية ، مثل الدم الموجود على الحائط، والذى يغسله خالد بعد ذلك، والسكين التى تظهر فى مسرحيات وقصص عديدة تدور حول موضوع الانتفاضة، والبراز الذى يشير إلى الأوضاع فى مدن الضفة الغربية، حيث تقع الانتفاضة، والذى يعمل أيضًا كرمز للموقف غير القابل للتصالح تمامًا .

كانت تفهم الحرب والعلاقات بين الإسرائيليين والفلسطينيين فى بعض المسرحيات السياسية فقط ضمنيًا . كانت مسرحية "آلام المسيح" The Pangs of The Messiah (١٩٨٨) لموتى ليرنر Motti Lerner ، أول مسرحية تواجه موضوع المستوطنات الإسرائيلية فى الضفة الغربية. يلمس المؤلف الأنشطة السياسية لسكان المستوطنات المتدينين بطريقة مباشرة وبذوق، وليس بطريقة تشريحية نقدية فى مسرحيته. يختلف أبطاله بطريقة ما عن الأبطال

العاديين، كأفراد من أسرة من المستوطنين فى الضفة الغربية، الذين يتحملون محن الحرب الأيديولوچيا مع بقية الإسرائيليين ، بما فى ذلك الجيش، واحتمالية قيام الحرب الفعلية مع الفلسطينيين . توصل ليرنر إلى تسوية فى منطقة الدين. صموئيل Shmuel هو نموذجه الأبوى ، وهو يهودى متدين ، وعضو فى جماعة دينية صهيونية، وهى جماعة جوش إمونيم Gush Emunim ، والذى يتلو النص التوراتى كتصديق لقرارات المستوطنين والمواثق المترتبة عليها ، لكنه يعجز عن مساندة الحل الذى رآه ابنه، والمتمثل فى العنف والإرهاب. يصل صموئيل إلى نتيجة مفادها أنه أفضل لليهود أن يتخلوا عن الأراضى من أن يصبحوا قتلة . ومن خلال دورة غير مباشرة، أكثر من تلك التى يقوم بها الكتاب الآخرون ، توصل ليرنر أيضًا إلى نتيجة، وهى أن الاحتلال المستمر هو علامة على التدهور الأخلاقى فى إسرائيل، كما أن مستوطنيه عسكريون مسلحون باستمرار، لكنه يوازن هذا بتصويره لشخصية صموئيل، الذى بينما يؤمن بالحق المطلق لأهدافه وأهداف جماعته ، يستنكر الأساليب التى يسعى أبناؤه إلى تحقيق هذه الأهداف من طريقها . إن شعبية المسرحية بين اليمين السياسى فى إسرائيل تشير إلى أن ليرنر قد نجح فى عرض شىء أكثر من النمط من خلال شخصية صموئيل .

إن قصة المسرحية ، مع ذلك ، أكثر قليلاً من كونها إطارًا لمناقشة سياسية مطولة . فالحدث ، الذى بإدراك الجمهور المتأخر له يمكن أن يوصف بالقدرة على التنبؤ ، يقع فى المستقبل القريب : فإسرائيل على وشك أن توقع اتفاقية سلام مع الأردن . يعود ابن صموئيل وزوجته ، أفنير و تيرزا Avner& Tirzah بسرعة من أمريكا، حيث كانا يقومان بدعاية لإسرائيل، وانضما إلى بقية أفراد العائلة، بمن فيهم زوج الابنة ، دنى Denny ، وهو الإرهابى الذى قضى بالفعل فترة فى السجن ، ونداڤ Nadav ، الابن الأصغر، وهو إما إنه متخلف وإما إنه

ساذج ، وهو يقوم ببناء منزل لنفسه . أثارت أخبار اتفاق السلام غضب الابن وزوج الأخت ، يزداد غضبهما برحيل الجيش القريب ، تاركًا المستوطنين يواجهون الفلسطينيين من دون سلاح . يُعدُّ صموئيل مظاهرة كبيرة ضد الحكومة ، مكونة من مئات من الناس من كل منطقة فى الأرض . وعندما يخفق هذا ، يتولى أفنير ودنى المسألة بنفسيهما ويفجران مسجدًا فوق جبل المعبد ، وهو الحدث الذى أدى بصموئيل إلى الوصول إلى استنتاجه اليائس . تنتهى المسرحية بانتحار ناداف ، الذى استخدم فيه مدفعًا رشاشًا عيار AK-47، KP- .

ومع ذلك ، فقد قدمت شكوك كثير من النقاد ، حول مسرحية "آلام المسيح"، وهو عمل سياسى مباشر أكثر من الأعمال الأخرى ، قدمت للجمهور وجهات نظر من خلال الشخصيات التى كانت أكثر قليلاً من مجرد تجسيد للأيديولوچيات . فهى مناسبة تمامًا لهذا الوقت ، مثل تعليق فى الصحافة اليومية "شكل من أشكال النشرات من الخطوط الأولى للتاريخ". [١٩] تقدم من خلال شخصياتها عرضًا للموقف من الجوانب كلها، من جناح اليسار إلى جناح اليمين العسكرى ، مع وجود كل عنصر فى النقاش السياسى : ملكية الأرض، التى كانت شغل الأدب الإسرائيلى الشاغل منذ أوائل الستينيات، والشقاق الأيديولوچى بين الإسرائيليين أنفسهم، وعدم كفاية الليبرالية، ودور الجيش، وأخلاق الاستيطان، وأصول الكراهية الفلسطينية، والتهديد بحرب أهلية إسرائيلية وحرب مع العرب، واستخدام الهولوكوست كمكون للخطاب السياسى . ينصح صموئيل ، اليهودى الصادق والمتدين ، ابنه :

> **من السهل تبرير كل شىء بالرجوع إلى الهولوكوست . اعتقدت أن استيطاننا هنا قد نجح فى إنقاذنا من عقدة اليهود المضطهدين . فلن يكون هولوكوست جديدة هنا ... لن نخلق جيتو لليهود هنا . مَنْ سيأتى ليعيش فى جيتو؟ [٢٠]**

هذا أشبه بإعادة لشعور متكرر فى الأدب الإسرائيلى ولكن عناصر قليلة تستعيدها ، أبرزها أسلوب رسم الشخصيتين ، أولاً ، شخصية صموئيل، الذى ظهر فى البداية كمتعصب يتلو فقرات من التوراة . ومع ذلك ، أدى فهمه البطيء إلى خيانة ابنه، وإلى إقدامه على إعادة تقييم إيمانه بحرمة المستوطنة . مر صموئيل - وهو شخصية درامية - ببعض التطور ، لكنه يعمل أيضًا كرمز للصهيونية الكلاسيكية، كنظام متصدع كانت مضامينها الغائية قد تم تجاهلها على نطاق واسع . والشخصية الثانية التى تستحق الذكر هى شخصية ناداف ، الابن البسيط البرىء، الذى لا يريد شيئًا أكثر من أن يبنى منزله ويعيش فيه فى سلام . بهذا التصوير يشير ليرنر إلى أن ناداف هو كل ما تبقى من البطولة الإسرائيلية الماضية ، والتى وقعت ضحية الكره والعنف . يُعلق صموئيل ، مشيرًا إلى بناء ناداف لمنزله: "يقول الحاخام كوك إنه بينما كان الرواد يبنون الأرض لم يضعوا تعاويذ؛ بل وضعوا قوالب من الطوب فوق بناء أرضنا المقدسة". [٢١] ناداف ومنزله رمزان مؤثران للجنة المفقودة ، حلم ممزق الأوصال .

تناقش المسرحية الاحتجاج المنظم ، فهى تضرب القوي السياسية بعضها ببعض (كالجيش الإسرائيلى والمستوطنين والحكومة الأردنية والمستوطنين)، ويختتم المناقشة بسؤال أيديولوچى موجه من المستوطنين إلى الجمهور . إن حقيقة أن صموئيل ، وهو شخصية محبوبة ، يرى خطأ أساليبه ، لرسالة سياسية واضحة، لكنها ظلت من دون حل ومن دون مناقشة فى إطار المسرحية . وكما هي الحال غالبًا فى إسرائيل ، يعقب عرض المسرحية مناقشات عامة، لكن هذه المناقشات لا تشكل جزءًا من الدراما نفسها ، يُحول هذا النوع من النقاش أحيانًا الدراما المتكاملة إلى مجموعة من الموضوعات ذات النهايات المفتوحة والمطروحة للمناقشة .

عَرضت المقالات التى كُتبت عن "آلام المسيح" أمثلة لبعض مشكلات النقد الإسرائيلى بصفة عامة : توظيفها لموضوعات غير مترابطة، وافتقارها إلى الموضوعية السياسية . وافق معظم النقاد على أنها كدراما كانت مسرحية "آلام المسيح" مقبولة ، وأن الإخراج والأداء كانا جيدين ، و- أحيانًا متميزين - ومع ذلك ، فقد أعرب معظم النقاد فى مطبوعات الوسط أو صحف اليسار - عن قلق شديد بسبب حيادية ليرنر الظاهرة فيما يختص بالمستوطنين وأنشطتهم. يشير هذا إلى منهج النقد الإسرائيلى للأدب كله . فقط، نادرًا ما يُشارك نقاد المسرح المرموقين فى بريطانيا فى هذا النوع من التعليق السياسى المتشدد. بل إن قراءهم ليسوا على دراية بمؤسساته السياسية فى إسرائيل. بنيت الدراسات النقدية لمسرحية ليرنر على أساس سياسى؛ فقد تمت مناقشة المكان الذى تقع فيه الأحداث، وشخصياتها الدرامية على ضوء الواقع السياسى، في حين تم تجاهل الوسيلة تقريبًا بالكامل . صحيح أن ليرنر لم يُشر إلى ما إذا كان يتعاطف أو لا يتعاطف مع أيديولوچيا جوش، أو إذا ما كان على دراية بتأثيرها أو بتبعات أنشطة أعضائها . لاتُعطى المسرحية نفسها أية إشارة إلى الموقف السياسى لمؤلفها، وهى بذلك - كما يرى بعض النقاد - لا يمكن تصنيفها كمسرحية سياسية أو وثائقية ، أو كهجائية، أو كدفاع عن العقيدة اليهودية، أو كجدلية ؛ لكن كدراما اجتماعية ذات قدر عال من الواقعية التى يقوم فيها كل فرد من أفراد الأسرة العديدين بإظهار مشكلاته الخاصة . وحتى ذلك، ترتبط هذه المشكلات الخاصة بالموقف السياسى الخارجى . إن الفعل الذى يصل بالمسرحية إلى درجة الذروة فى المسرحية هو فعل سياسى .

أعرب كثير من النقاد عن عدم رضاه أن أفرادًا من جماعة (حزب المؤمنين) Gush Emunim ، والجماعات الدينية الأخرى الموجودين بين الجمهور، قد

أعجبوا بمسرحية "آلام المسيح"، وتوحدوا مع شخصياتها . يُشير هذا، كما تدعى جيورا مانور Giora Manor [٢٢] ، إلى رغبة ليرنر في تحقيق الصدق. ومع ذلك، لا يرجع نجاح المسرحية أو إخفاقها إلى اهتمامات الكاتب المسرحى السياسية . وفى هذه الحالة ، لا يجب عدّها كإخفاق، ببساطة لأن جوش أعجب بها. يتهم مانور ليرنر بكشفه حقيقة أن أعضاء حزب المؤمنين ما هم إلا "أناس عاديون مثل أى شخص آخر" ، فكتب يقول : "أن تفهم هو أن تغفر ... وأنا لست مستعدًا لأغفر لأولئك الذين يجلبون الكوارث لنا جميعًا". يبالغ مانور فى كراهيته لحزب المؤمنين، باستخدامه مصطلحات مثل "الشيطان"، وباستشهاده بأقوال ستالين . فهو يدعى أن استخدام الواقعية غير مناسب فى مسرحيات تقدم عروضًا ساخرة، أو شيطانية. وحيث إن ليرنر قد اختار استخدام المذهب الواقعى ، فمن الواضح أنه لا يسعى إلى أى منهما . ومثل مانور ، صنف ميخائيل هاندلسلتز Michael Handelsaltz [٢٣] المسرحية بوصفها دفاعًا عن حزب المتدينين، في حين وصفها ليرنر بعدم المسئولية .

زار ليرنر، وبعض الممثلين فى أثناء كتابة المسرحية أوفرا Ofra ، وهى مستوطنة لجماعة جوش إمونيم ، لمقابلة أعضاء الحزب، وللتشاور مع أعضائه المعتدلين، الذين وجه إليهم الشكر فى نشرة البرنامج: "لا أريد أن أقلل من قدر المستوطنين بهجائى لهم . أشعر، إذا فعلت ، بأننى أنقص من قدر نفسى بمعاداتى لهم". [٢٤] هناك قدر من عدم الاتفاق بين أعضاء جماعة جوش إمونيم فى أوفرا، فيما يتعلق بدقة تصوير ليرنر لأسلوب حياتهم ومعتقداتهم . ادعى بعضهم أنه قد مر سريعًا على السطح . يشير أحد الحاخامات إلى أن مصداقية الكاتب المسرحية يجب أن تفوق محاولاته لتناولها : "هذه المسرحية مناسبة جدًا... من الرغبة فى الاستماع، وأن يكون المرء عادلاً ورقيقًا ، فلم تضع ذاتك،

أو آراءك فيها. ففى لحظة سماعى جزءًا من مسرحية "آخر اليهود العلمانيين" The Last Secular Jew (وهى مسرحية ساخرة متعددة الفصول لصموئيل هاسفارى ، هاجمها الأرثوذكس) ... وبها كثير من الفجاجة، لكنها كانت مسرحية سياسية. أعرف أنه وضع ذاته فيها . الدراما هنا ليست سياسية أبدًا". [٢٥] وعلق ناقد آخر قائلاً: "إن الرقابة لن تلحظك". [٢٦] وكما فهم هذان العلمانيان بطريقة بدائية ، لم تناسب محاولات ليرنر أن يكون عادلاً مع أطراف الدراما السياسية جميعها، فقد كانت مسرحيته هجينًا من الواقعية السياسية والميلودراما العائلية ، ومع أن "إحساس المشاهدين المسبق بالعمل ككل" منع رؤيتهم له فى إطار ميلودراما العائلة ، ومن جهة أخرى ، يجب على العمل السياسى ، سواء أكان رواية أم دراما، أن يظهر اهتمامًا بكلا الجانبين ، وأن يُكمل "الترتيبات السيئة التى يزدريها المؤلف" [٢٧] ، وإلا سوف يقدم المؤلف جدلاً عنيفًا .

أحد إنجازات ليرنر الرئيسة فى مسرحية "آلام المسيح" هو نقله ميدان الجدل السياسى من المؤسسة أو البيت إلى الشارع . فقد وجد أسلوبًا جديدًا لاحتلال مكان مدنى استُخدم بالفعل من قبل كتاب أوروبيين كثيرين، ولكن ليس كما استخدم فى الأدب الإسرائيلى . ففى مسرحياته ، تسيطر على الشوارع تجمعات محتجة من البشر، والامتداد المدنى أصبح قوى سياسية، والمكان السياسى الشرعى للناس، وأرض المعركة الخاصة بهم ، كما رأينا فى أنحاء العالم كلها . أقيم الإضراب فى مكان عام مكشوف ومشترك، وبعيد عن منازل الناس. تتكشف الصراعات السياسية فى مسرحية ليرنر ، فيقتل الناس و يُجرحون فى أرض معاركهم الجديدة ، فى شوارع المدن النامية التى ينتشر فيها العنف فى الضفة الغربية [٢٨] .

فى هذا العنصر، وفى عناصر أخرى مشابهة ، يشق نص ليرنر الثانوى الواعى، أو غير الواعى، طريقه خلال الرواية السطحية ، خالقًا لوحًا من الآمال

والأفعال، تستشعر الصهيونية من خلاله ، كنتاج للقومية وتطلع الفلسطينيين إلى وطنهم . القومية نفسها، كسمة للحداثة ، نمت فى بيئة مدنية ، وقد تركت القومية الفلسطينية الحديثة القُرى العربية لتصبح متمركزة فى المدن . فى مسرحية ليرنر ، يتمركز صراع كل من الفلسطينيين والإسرائيليين على الاستيطان فى المدينة ، والأساليب التى يستخدمها كل منهما لتحقيق هدفه تعتمد على رموز مدنية معروفة . فعفرون Avron ، سكرتير المستوطنة ، يقترح بسخرية ، استخدام أطر السيارات المحترقة، والبراميل التى تستخدم كعوائق، للتأثير فى مندوبى التليفزيون الأجانب. تتورط أسرة صموئيل فى مهمة تبشيرية يكون فيها حضور ابنته الحامل إلى المظاهرة رمزًا للشجاعة والتحدى . وبالروح نفسها تُصر الأم ، وهى مدرسة ، على أن الأطفال المسئولة عنهم هم "أفضل الأسلحة التى نمتلكها." تستجيب زوجة ابنها تيرزا Tirzah ، وهى الصوت الليبرالى فى المسرحية : "لم أكن لآخذ النساء الحوامل والأطفال فى هذه المهمة فقط، حتى تصورهم كاميرات التليفزيون" [٢٩] إن القيمة الدعائية لوضع الأطفال فى مواجهة الشرطة والجنود المسلحين ثبتت ليس فقط فى الضفة الغربية وغزة، ولكن أيضًا فى سوويتو Soweto *.

يفرض أحد النصوص على الآخر ، وهو الاستراتيجية الفلسطينية على الاستراتيجية الإسرائيلية، ليس فقط أن التفوق العاطفى والدافع الدينى وحالة النهضة المدنية متشابهة ، لكن جداول الأعمال المتشابهة أيضًا – مع النصوص

---

* سوويتو إحدى أهم المدن فى ضواحى جوهانسبرج – العاصمة القديمة لجنوب إفريقيا – جرت فيها مصادمات دامية بين المواطنين الأفارقة السود والقوات العنصرية البيضاء، التابعة للنظام العنصرى السابق، خلال السبعينيات والثمانينيات . (المراجع . س.خ) .

التى تقوم عليها – ترسم الخطوط العريضة للتفكير السياسى لكل من الفريقين . يقدم هذا تقريرًا حول تطلعات متشابهة لكلا الطرفين. وبهذه الطريقة يؤكد على المأساة الجدلية للموقف، سواء أكان ليرنر يقصد أن تكون هذه الصورة المجازية غير واضحة أم لا، لكن تجسيدها فى النص الخاص به لا يمكن التغاضى عنه ، مُعيرًا مسرحيته ثقلاً أكبر جدلية وأكثر على مستوى التجريد، أكثر مما كان سيحققه من خلال الخطاب السياسى المتشدد . يشير نموذج ليرنر ، ونموذج آخرين كثيرين خلال الأدب ، أن الشخصيات العربية الفلسطينية لا تمثل نفسها دائمًا، أو الصراع على نطاق أوسع . ويعملون أيضًا على التعبير عن مشاعر مبدعها التى لا يستطيعون التعبير عنها. إن العلاقة بين النص والأيديولوچيا هى جزء لا يتجزأ من المخيلة اليهودية ، ويفترض دعوة الشخصيات الفلسطينية والعربية إلى الاعتقاد اليهودى بالآخرة [٣٠] ، أو النصوص القومية [٣١] . إن الشخصية الروائية العربية ليست فقط رمزًا، ولكنها تنحية من المؤلف للمذهب السياسى . تكشف ازدواجية الكتاب تجاه الشخصيات العربية عن نفسها فى عرضهم لمشاعر لا يمكن التعبير عنها بطريقة أكثر مباشرة؛ وذلك بسبب المفاهيم المتغيرة للصهيونية منذ ١٩٤٨ . أصبحت الشخصية العربية بديلاً لهم ، ليس فقط الشخص الذى يعانى تحت وطأة الوطن الذى يصعب استعادته ، وهو الآن يصعب استعادته بالنسبة إلى الإسرائيليين بمعنى مختلف ، ولكنه الشخص الذى يؤمن بأنه يمتلك حقًا تاريخيًا غير قابل للمنازعة فى هذه الأرض . تقترح الرواية والدراما القومية دفاعًا أدبيًا أصيلاً عن الأيديولوچيا الصهيونية الكلاسيكية . يريح إحالة المؤلفين الإسرائيليين التعبير عن الأيديولوچيا إلى شخصياتهم العربية بدلاً من التعرض المباشر لها. يكمن قدر من الصراع الكبير والمعقد مختبئًا فى هذه النصوص . ويكمن فى الصراع السياسى الإسرائيلى الخارجى صراع رقيق داخلي مختفٍ من التعاطف والرفض ، وهو ميل إلى التعاطف مع

الصدام الضارى، مع إيمان الكاتب بالحفاظ على بقاء القومية اليهودية واستمرارها.

زيادة على ذلك ، استخدم كتابُ المسرح السياسى الإسرائيليون المسرح كأداة للترويج لأيديولوچيا سياسية مشتركة . استخدمت وسائل تقديم هذه القضايا الكلمات بصفة عامة، وليست الأحداث المهمة أو رسم الشخصيات؛ كى تعرض وجهة نظرها السياسية ، وكان نتيجة ذلك أن أصبحت أشبه بشرائح متشابكة من البلاغة أو الدعاية . إن التقليد الوثائقى كامن بعمق كبير فى الثقافة المسرحية الإسرائيلية، التى تمتلك كل شىء، وتستبعد احتمالية وجود شكل بديل للدراما السياسية، يكون فيه رسم الشخصيات هو الذى يحمل الرسالة، وليس الدعاية الدينية والسياسية الواعية، أو الهجمات .

آتول فوجارد Athol Fugard هو أحد الكتاب الذين استطاعوا أن يقدموا مشكلات الضحايا بطريقة مقنعة – فى هذه الحالة مشكلات السود فى جنوب إفريقيا تحت سياسة التمييز العنصرى – بواسطة عرض المعوقات المحددة التى يعيشون فى ظلها، وذلك من خلال تجربة فردية لشخصيات مقنعة . فى مسرحية "سيزوى بانزى قد مات" "Sizwe Banzi is Dead" ، جعل فوجارد الجمهور الأبيض يعى قوانين البطاقات الشخصية التى تُطبق فقط على السود . وفى مسرحيات أخرى، يقدم معلومات عن آثار مظاهر الحرمان المتعددة الأخرى لسياسة التمييز العنصرى . عمل فوجارد باستمرار مع ممثلين وكتاب سود، غالبًا فى إطار عروض يتم الإعداد لها من خلال ورش عمل ، ولهذا السبب كانت كتاباته مقنعة وأصلية . إن جوهر المسرحية السياسية يجب أن ينشغل بالعلاقة بين الأفكار السياسية وتجربة الشخصيات، التى إما تؤمن بهذه الأفكار ، وإما ،

بطريقة ما ، تستجيب لها، أو تعانى بسببها . فى دراما الأفكار الإسرائيلية ، تساعد الشخصيات باستمرار على تحقيق جدول أعمال تعليمى للكاتب ، ليس أقلها المسرحيات التى تقدم نقدًا للصهيونية من خلال تناول موضوع العلاقات العربية الإسرائيلية .

الفصل الرابع

الصهيونية فى المسرح

(نموذج سوبول)



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصهيونية فى المسرح

(نموذج سوبول)

تمثل المنهج المفاهيمى لدى يوشوع سوبول فى الدراما الإسرائيلية فى الاتجاه إلى استخدام التاريخ كمصدر لدراسة المجتمع الإسرائيلى الراهن . فالمسرحيات التاريخية يمكن أن تكون تعليقًا على زمن الكتاب المسرحيين بالقدر نفسه الذى تكون فيه تعليقًا على الفترات التي يبدو أنها كُتبت عنها. ووفقًا لهربرت لندنبرجر Herbert Lindenberger ، "إن رؤية الإنسان للماضى لا يمكن أن تنفصل عن المجال السياسى والاجتماعى الذى يعمل ويفكر فيه" (١). وفى رأيه، إن الكتاب المسرحيين المحدثين المعنيين بالتاريخ، "لم يخجلوا كما لم يخجل من سبقوهم من استقراء الحاضر على ضوء الماضى"، ويستشهد ببرخت كمثل أولى (٢).

بثبات شديد على المبدأ، أكثر من أى كاتب مسرحى إسرائيلى آخر ، يقدم سوبول تحليلاً منهجيًا للتاريخ السياسى والاجتماعى لإسرائيل الحديثة. ولد سوبول فى إسرائيل ١٩٣٩ . وبعد استكماله لدراسته الثانوية فى تل أبيب، التحق بحركة الحارس الصغير، وأدرج فى قائمة ناحال ، وهى فيالق يلتحق بها الطلاب العسكريون قبل فترة التجنيد . وبعد ذلك درس الفلسفة فى جامعة السوربون . بدأ احترافه للأدب فى إسرائيل كصاحب عامود فى إحدى الصحف اليومية، وهى عل همشمار ، ومن ثم أصبح أحد الحضور الذين يوجهون مسرح حيفا المحلى ،الذى كتب له عددًا من المسرحيات . وظل معروفا بارتباطه بشدة بهذا المسرح، فعمل مخرجًا فنيًا له حتى عام ١٩٨٧ ، عندما استقال بسبب الخلاف الذى أثير حول أعراض القدس Jerusalem Syndrome . يمكن تقسيم كتاباته إلى مجموعتين مختلفتين : المسرح الساخر السياسى، والمسرحية المحكمة، والتى

تقدم بعضًا من رؤاه السلبية للمجتمع الإسرائيلى المعاصر، وكذلك تقدم دراسات أصول الصهيونية ومسبباتها من خلال وسائط النصوص والوثائق التاريخية.

اقترن سوبول وحانوخ ليفين بكونهما ممثلين للنوع الأدبى الذى ينتميان إليه من جيلهما، وبالقدر نفسه الذى يمثل به كل من عاموس عوز، و أ. ب يوهوشع الدعامتين التوءم للرواية الإسرائيلية المعاصرة. ومع ذلك ، فإن صراحتهما المعارضة هى فقط التى وحدت الحساسية الدرامية للكاتبين المسرحيين . يدين سوبول المجتمع الإسرائيلى؛ لاستخدامه التأريخ والسير الذاتية والوثائق، بما فى ذلك تقارير المحاكم كمصادر له ، في حين ينتقد ليفين المجتمع بقسوة؛ لالتفافه حول الأسطورة والنمط . وبينما يُعد الاثنان متمردين، وعانيا الرقابة ، لا يمكن تصنيف أى منهما على أنه منشق . فقد قُدمت أعمال كل منهما فى إطار التيار السائد للمسارح المهمشة ، من دون الأخذ فى الحسبان عدم توافقهما، وتلقى كل منهما جوائز ثقافية إسرائيلية مهمة . وحقق سوبول بعض الانتشار فى الخارج ، وبصفة خاصة فى الولايات المتحدة وفى ألمانيا.

ربما يكون إيمان سوبول بالمسرح الساخر (مثل كل الكوميديا) كأداة دفاعية مؤثرة فى مواجهة الواقع وكوسيلة لتحقيق التغيير السياسى الفعلى، ربما يكون ساذجًا. فتشير كثير من الأدلة إلى أن إسهام المسرح فى تحقيق التغيير الاجتماعى ضئيل بصفة عامة. [٣] ووفقًا للكاتب المسرحى يوسف موندى:

> **من الواضح لى أن المسرحيات لا تغير الواقع ... فلم يستطع برخت، أو إرنست تولر، أو أى كاتب ألمانى آخر أن يمنع الأمة الألمانية من التوحد مع هتلر ورفاقه . فى التحليل النهائى ، ومع أن مسرحيات برخت مازالت تقدم على خشبة المسرح إلى يومنا هذا ، إلا أن**

جويلز Goebbels الكاتب المسرحى المأجور والفاشل، هو الذى نجح فى جر الشعب الألمانى إلى حرب شاملة[٤].

تؤكد سوزان بينيه Susan Bennet على وجهة النظر هذه :

لا يستطيع المسرح أن يحقق تغييرًا اجتماعيًا أبدًا . يستطيع فقط أن يجمع بين الضغوط نحو تحقيق التغيير، ويساعد الناس على الاحتفاء بنقاط القوة فيهم، وربما بناء ثقتهم بأنفسهم . ربما يكون المسرح أحيانًا رمزًا للأحداث الداخلية والخارجية ، ومُنكرًا ودافعًا دمويًا لإحداث التغيير، وجالبًا رؤيا جديدة [٥].

يوجد مثال جيد على عدم فعالية المسرح السياسى فى جنوب إفريقيا؛ ففى أثناء فترة القمع والتفرقة العنصرية ، وعندما كانت الرقابة على الأدب والصحافة فى أزهى عصورها ، ازدهر المسرح السياسى المعبر عن قضايا العنصرية، وأصبح مسرح السوق The Market Theatre فى جوهانسبرج ، أكثر أمكنة المسرح السياسى ازدهارًا، وأصبح مؤسسة ثقافية . فى إسرائيل لم تخسر المسارح التى تقدم مادة سياسية قابلة للجدل حتى إعانتها الرسمية، على الرغم من المحاولات الكثيرة من قبل المعارضين لسحب هذه الإعانات . وفى السنوات من ١٩٨٠ إلى ١٩٩١ ، عندما خضعت مسرحيات أكثر للرقابة من قبل [٦] ، حتى مسرح حيفا المحلى حصل على إعانته، على الرغم من تعرضه أكثر من مرة لخطر منعها [٧]. أصر سوبول على أن الفنان يجب ألا يتخلى عن المناقشة الأيديولوچيا حتى إذا كان تأثيرها مشكوكًا فيه : "أعتقد أن هناك صراعًا مستمرًا ليس فقط من أجل إقناع معارضيك السياسيين ، ولكن أيضًا كي تحتفظ بمؤيديك حتى لا ينزلقوا إلى المعسكر المعارض" [٨].

إن الفكرة الرئيسة فى أعمال سوبول الأولى كانت مشتقة من مادة الصحف الإسرائيلية اليومية ، مثل الاقتصاد والصهيونية والدين وسياسة الاستيطان فى الأراضى المحتلة (hitnahlut) . فقد بدأ دراسته الدياليكتيكية للأيديولوجيا الصهيونية المؤسسة بثلاثية مكونة من مسرحيات مبنية بناءً تقليديًا غير وثائقى، رابطًا عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٧٨ . تدعم هذه المسرحيات، ومسرحيات تاريخية أخرى، الجذور الروحية للصهيونية الحديثة، ومؤسسيها وأيديولوجياتها ومعارضيها . أقيمت بعض هذه المسرحيات على أساس الوثائق التى زودتها بمصداقية تاريخية، وأمدت سوبول بأمثلة حقيقية استطاع من خلالها أن ينهك قوى الصهيونية المتساوية . وهو لا يرى التاريخ كمجاز للحاضر فقط ، لكنه استخدم الشخصيات التاريخية كناطقة بلسانه للتعبير عن فلسفته ، معطيًا إياها سلطة وهمية. شكلت هذه المسرحيات الدياليكتيكية دراما متطورة ومستمرة لفترة طويلة للصهيونية وتبعاتها ، بادئة من تسلسل عكسى من إسرائيل الحديثة، خلال فترة مستعمرات اليشوف للهجرة الثانية (١٩٠٥ - ١٩١٤) ، وفيينا وقت هرتزل وفرويد، وأخيرًا ، مع أعراض القدس Jerusalem Syndrome ، إلى فترة المعبد الثانى Second Temple . اعترف سوبول فى مقابلة معه برغبته "فى العودة إلى الماضى؛ حتى يفهم ما يحدث هنا ، ماذا يحدث للصهيونية هنا فى إسرائيل؟" [٩] يدخل نقده للأيديولوجيا السياسية فى إسرائيل تاريخ الصهيونية، ودور يهود الشتات فى تأسيس الدولة. تشبه دراسته حوارًا مستمرًا بين أنصار الصهيونية "الصحيحة" ، كما يتصورها، والصهيونية "غير الصحيحة" ، كما يدينها، ويرى أنها نمت فى إسرائيل .

أولى هذه المسرحيات ، أخرجتها نولا شيلتون لمسرح حيفا المحلى عام ١٩٧٤، بعنوان "ليلة رأس سنة ١٩٧٢" New Year's Eve ' 72 ، وهى أول رواية دراميـة

طويلة لسوبول . تبدأ أحداث المسرحية التى كان عنوانها الأصلى "الكلمة الأخيرة" The Last Word يوم ٧ أكتوبر ١٩٧٣ ، قبل أيام قليلة من اندلاع حرب يوم الغفران (حرب ٦ أكتوبر) * وكان أن أُجلت المسرحية حتى انتهاء الحرب، عندما أعاد سوبول كتابة أجزاء منها، وتغيير عنوانها "لأننى أردت أن يوضح أنها كتبت قبل الحرب، اخترت عنوان "سلفستر ٧٢" Sylvesyer, 72 ، بسبب صداها المنفر، وارتباطها بالثقافة التى نمت هنا بين الحربين، وهى (ثقافة) أكثر ما تشير إليه هو احتفالات ليلة رأس السنة" [١٠] (احتفالات رأس السنة العبرية).

تُعد "سلفستر ٧٢" أولى الطلقات فى معركة سوبول الأيديولوجيا الطويلة . تقدم قصتين من التوراة ، وهما العهد أو العقد ** وقصة إسحاق وولديه ، يعقوب وعيسو Jacob & Esau ، مقدمًا النسيج العاطفى الذى يتضمنه النص . وتتضمن أيضًا مواجهات بين الآباء والأبناء ، أحيانًا ما تنتهى نهايات مأساوية ، كما يتضمنه الأدب الإسرائيلى الآخر . أكثر الأمثلة التي يمكن مقارنتها بمسرحية "سلفستر ٧٢"، هى قصة عاموس عوز "طريق الرياح" The Way of the Wind التى يزهو فيها الأب شيمشون شينباوم Shimshon Sheinbaum ، وهو جندى ، بأيديولوچيا حركة العامل الصغير السياسية القائمة على مبادئ العمل ، والذى يتسبب من دون قصد منه – وبسبب اتجاه مقرر تاريخيًا – فى موت ابنه الشاعر الرقيق. [١١] تستدعي مسرحية "سلفستر ٧٢" أيضًا مسرحية برخت "الأم شجاعة" Mother Courage فى موضوعها عن المستفيدين من الحرب، ومن خلال خيال الرجل العجوز الذى رسمه لنفسه فى مسرحية "هنرى الخامس" Henry IV لبيراندلو .

---

* الخطأ من المؤلفة – فالحرب بدأت بعد ظهر يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ . (المراجع . س . خ) .

** المقصود هو تعهد الرب لأبراهام بأن يكون من نسله أمة كبيرة يمنحها أرض كنعان – كما فى التوراة . (س.خ) .

ومماثلة للأجزاء المتباينة "للمشروع" ولتبعاتها ، تتكون الأسرة فى "سلفستر ٧٢" من جيرشون شابيرا Gershen Shapira ، الأب العجوز، و يوآش Yoash ، الابن ، والابنة دينا Dina ، و زوجها بوعز Boaz . جيرشون ، وهو شخصية كوميدية خفيفة، مؤمن بالأيديولوچيا الصهيونية، وينطق بحقائق يصعب فهمها بطريقة خبيثة تدل على انحراف عقلى عن الحق .. يبدو أنه غافل عن الانحلال المتزايد للفلسفة التى أقام على أساسها حياته . تقوم المسرحية على العبودية الأشبه بـ : Sheinbaum - like لمفهوم مؤسسي الصهيونية القديم، ولعدم وعيه بتبعاتها . وبالرغم من تهديدات ابنته ومداهناتها ، يرفض أن يخلع عنه معطفه القديم، الذى ارتداه ذات مرة عندما كان يُلقى خطبه "عيد أول مايو" May Day. تحتقر دينا ، التى توبخه على كلماته المتغطرسة، والتعلق بما هو روحانى ودينى، المعطف، "هذه القطعة الحقيرة من التاريخ"، التى يتعلق بها كما لو كانت ذكراه الوحيدة المتصلة بالماضى .

يحاول بوعز وديانا إقناع جيرشون بالتوقيع على عقد يتيح لهما بيع منزله القديم فى إحدى ضواحى المدينة؛ حتى يتسنى لهما بناء مركز تجارى وتسويقى شاهق . سوف ينتقلون عندئذ للعيش فى فيلا أفضل، وسينتقل الرجل العجوز للعيش فى إحدى دور المسنين . يعود يوآش ، الذى كان خارج البلاد لمدة خمسة عشر عامًا ، إلى إسرائيل زاعمًا التوقيع على الوثيقة، لكنه عاد فى الواقع كى يواجه والده . كفنان، وكمدرس غير متفرغ للغة العبرية، وكمهاجر ، يمثل يوآش لغزًا لوالده الذى رسم التاريخ خياله . يتغلب الأبناء تمامًا على والدهم العجوز ، وبإشارة إلى مسرحية "بستان الكرز" The Cherry Orchard لأنتون تشيكوف ، تنتهى المسرحية بصوت الفأس يقطع أشجار الزيتون.

تعمل مسرحية "سلفستر ٧٢" على مستويين : الأول ، الذى كان غالبًا ما يراه النقاد ، وهو أنها دراما عائلية محكمة البناء، والثانى لا يقل أهمية عن الأول ، وهو أنها صورة مجازية تمثل فيها كل شخصية سمة من سمات المجتمع الإسرائيلى فى وقت حرب يوم الغفران (حرب ٦ أكتوبر) . تمت رؤية الشخصيات جميعها فى علاقتها بوظيفة النظرية الصهيونية فى العملية السياسية الإسرائيلية وممارسة الصهيونية فى الدولة الحديثة . يحكم سوبول على الآباء المؤسسين ، متمثلين فى جيرشون، كوحوش فى طلبهم بأن "يضع الفرد نفسه فى ظل الأحداث القومية، سواء أكان يعنى هذا أن يتمثل تقليدًا أم قيمًا أخرى." (١٣) مثل تلك القيم والتقاليد تقهر الأبناء : يهرب يوآش فى "سلفستر ٧٢" إلى بلد حيث لا يكون ذا أهمية ، في حين يهرب بوعز أخلاقيًا إلى أسلوب حياة يعارضهم تمامًا . وتبقى الابنة وهى مستاءة معلقة بين الاثنين .

فى بداية المسرحية يُثبت جيرشون قصصًا من الصحف فى الألبوم الخاص به، وهو مستغرقٌ فى ماضيه . فهو نمط للأب الصارم الذى ، مثل شخصية أبراهام المذكورة فى التوراة ، لا يشعر بأى شىء آخر سوى حديثه مع الرب ، وهو رجل يرى العالم من خلال شاشة التاريخ، والنظام المتحجر للخطايا الأيديولوچيا . وفى أول عرض للمسرحية ، جعل جيرشون مشابهًا لبن جوريون . ومهما يكن مقدار ما يثيرونه من شفقة فى سنهم المتقدم ، ولحظة أن يُخضع الآباء المؤسسون أبناءهم لسلطتهم الثقافية، وقوامتهم الأخلاقية، وعنادهم الأيديولوچى، يسعون دائمًا إلى أن تكون الكلمة الأخيرة لهم . يقول يوآش بمرارة لوالده: "خذ أبناءك وضعهم فى بوتقة، واجعل منهم نوع الأطفال الذى تريد". (١٤) تستجيب دينا : "لقد فعل ذلك حقًا" . ومع ذلك، لا يمثل چيرشون مجرد رمز أحادى راسخ للخطابة الصهيونية . وقد ترك للحظات الشك فى ذاته ، شك فى

كل من معتقداته ومعاملته ليوآش : "يخرج قانون الحركة والقيم ... والكلمات بسهولة من الفم . وفى الداخل يوجد - موات . طوال حياتى لم أجرؤ على أن أنادى طفلاً باسمه. كنت أخشى أن يتفكك كل شىء ... على أن أقول كل شىء، وليس هناك وقت".[١٥] . ماذا حدث (أسأل إسرائيل جور عن ذلك) لهذا المحارب القديم ، ابن جيل من العمالقة ، الذين تجمدوا وتحجروا؟" ينتهى إلى نتيجة مفادها أن الأزمة متعلقة بالطبائع المختلفة للآباء والأبناء.[١٦] يكمن الفرق فى العلاقة بين الكلمات والأفعال: لقد تحققت أحاديث جيرشون البليغة عن الجذور واليهود، والعمل ذات مرة من خلال الممارسة . الآن ، عند هذه المرحلة فى التاريخ الإسرائيلى ، يتهمه زوج ابنته بالإفراط فى الحديث.

بتغريبه ليوآش لعدم تسامحه ، يكون كل ما تركه جيرشون هو بوعز الشكاك والعنيد والمحدث الثراء. وبوعز شخصية كثيرًا ما نقابلها فى مسرحيات سوبول. تفوق النقاد على أنفسهم فى استخلاص صفات ازدراء، ليصفوا بها نجم الإيمان بالشيطان الماركسى هذا . إن المشكلة فى نسخة سوبول لهذا النمط الرأسمالى هو أنه ، حتى نهاية المسرحية، ليس شخصية غير محبوبة، مثله مثل شخصيات سوبول الشريرة الأخرى ، وهو الوحيد الذى يمتلك سحرًا وتنوعًا . رجل بدأ حياته من لاشىء، لكنه الآن يستأجر المئات ، بمن فى ذلك العرب، فهو غير مرغوب فيه، وشاك ومتشبث برأيه : "عندما خرجت من الجيش لم أكن أحتاج إلى الالتحاق بالجامعة . ولم يكن معى بنسٌ ، لكن بوعز يعرف شيئًا عن الحياة ! فلسفتى أنا بسيطة : وهى أن كل إنسان له بداية فى الحياة تنتظره عندما يجدها، لا يكون هناك حدود، ستكون السماء هى حدودك . وإذا لم يحدث؛ تأكل "برازا" طوال حياتك".[١٧] يشير الكاتب بوعز عفرون Boaz Evron ، متعاطفًا مع وجهة نظر سوبول السلبية عن الرأسمالية الإسرائيلية ، إلا أن الجيل المؤسس

يفتقر إلى الحجج الروحية، على الرغم من بلاغتهم الرفيعة. "ما أراد هذا الجيل إنجازه حقًا كان هو الغزو بكل معنى الكلمة، وانطلاقًا من وجهة النظر هذه ، ومع شخصيته المنفردة ، يُكمل (بوعز) المشروع بالتأكيد". [18] يصل عقرون إلى نتيجة فحواها أن المشروع أُريد له منذ البداية أن يخلق نوع القوة التى يمثلها بوعز . تكشف شخصية بونز - يسترسل عقرون - عن نتاج رؤية المؤسسين ، وهى سيادة خاوية من القيم، أو أى بعد روحى [19] .

وبالنسبة إلى سوبول تمثل هذه الشخصية فساد الدولة فى أسوأ صوره، بسبب انفصال الرأسمالية والنظرية الأيديولوچيا . عاش بوعز بعد الحرب ، وهو يمثل المستفيدين منها ، فهو يغش زوجته ويستغل والد زوجته، فهو يُعبر عن كراهية سوبول العميقة للارتباط بالمشروع الصهيونى :

> **بوعز : لا تعتقد أنه لا يؤلمنى أن هذا البلد لم يعد ما اعتدناه . ذلك الشعب ليس من اعتاد أن يكون ... ذات يوم قام شعب ما ، يا صديقى القديم ، بفعله الأشياء من خلال المثل والإيمان ، كان هذا حسنًا منه ! الآن ، اسمع ، يفعل كل شىء من أجل المال . الصواب هو الصواب ! المال ، المال هو المال ... إذا عشت فى ذلك الوقت لازدريت المال. لكن اليوم ... هذا هو الواقع ، يا صديقى القديم ، ولن تغيره . لذلك أقول : قم باللعبة والوي كل فرد، واخرج أحشاءهم - يا صديقى القديم - فسوف يحترمونك وستصبح شخصًا مهمًا [20] .**

مناقض لهذا ، أن يُعجب الرجل العجوز بعملية بوعز ، ويرى فيها انعكاسًا لبرجماتية جيله: "(بوعز) رجل ذو خصائص فائقة ! يقول: "رجل عملى".

يوآش هو التنازل الأيديولوچى ، النشيط السياسى الذى ، بعد أن قضى فترة فى السجن ، هرب من ثورة والده عن طريق الحياة فى الخارج . يحتفظ جيرشون بصورة فوتوغرافية له فى إطار أسود، ويدعي عدم معرفته عندما يعود، مستنكرًا ليس فقط اختلافه فى الرأى وانشغاله، بل تمرده الشخصى . يوآش هو الصوت الأخلاقى الذى يتوسط لإصلاح ذات البين بين الشخصيات فى المسرحية. يُعد هو وبوعز تجسيدًا مدنيًا لشخصيتى آفى وچونا لنتان شاحام ، مشيرًا إلى أن هذين الجانبين المتعارضين للشخصية الإسرائيلية كانا موجودين منذ البداية، حيث تتنافس الانتهازية منذ البداية مع القيم الأخلاقية التى قامت من خلالها الدولة.

تصوير سوبول للتقدم فى العمر دقيق وذكي . فالرجل العجوز ، بافتقاره إلى الوضوح ، هو عنصر ربط، وغالبًا ما يكون عنصرًا محركًا . على سبيل المثال ، يحاول بوعز و دينا إغراءه بوصف مزايا دور المسنين. ففى كل مرة يزيدون إحدى المزايا ، سواء أكانت ميزة حقيقية أم من اختراعهما ، وهو مستمر فى منولوجه الداخلى المشتت.

بوعز : سيكون فى مصلحتك أن تذهب وتعيش فى مكان مناسب لك، فيه طعام وخدمات.

چيرشون (وهو يتصفح الألبوم الخاص به) : فقط هكذا، فقط هكذا. آه يا زلكيند Xilkind . هنا ، فوق العجلات . لاسال Lassalle أخرى . كان بإمكانك سماع ذبابة فى المركز الاجتماعى . المؤمنون بفكرة أن الخلاص متاح للجميع، والمؤمنون بأن الخلاص مقصور على النخبة فقط .

بوعـز : وسـوف تدهش عنـدمـا تسـمع أن هـناك أناسًـا فـى عـمـرك نفسه هناك . لقد بدأنا حقًا فى البحث عن مكان .

چيرشـون : هذا تانيـشكى Tanich'ke . حـصـان أصـيل . الينورا دوس رقم ٢ . نـعم، نعم. (مـوجـهًـا حـديثـه إلى بـوعـز) هل تعـرف دانونزيو D'Annunzio ؟ (٢١)

استمر هذا الحوار برهة، حتى يسأل جيرشون فجأة : هكذا ، ما هذا المكان؟

دينا : ماذا؟

چيرشون: هل هو مكان لطيف؟

دينا (مندهشة) : نعم ، مكان لطيف جدًا .

چيرشون: إذن. حسن جدًا . إن المكان هنا لطيف.

بواز: إن به حديقة.

بعد فترة، يهرب چيرشون مرة أخرى، بالعودة إلى الألبوم الخاص به وإلى ذكرياته. فهو غير متوائم، وغير مفهوم من قبل أبنائه ؛ فهو شخص متحجر ، أو - كما يصفه كثير من النقاد - ديناصور. مصيره الوحيد المحتمل هو أن يُنحى جانبًا ، حتى يتيح مكانًا لجيل بوعز . وهو - فى أفضل حالاته - استنتاج غير قاطع : بأن المثال الصهيونى قد أصبح متحجرًا وفاسدًا، لكن بُدِّل به ما هو أسوأ منه . يوآش، المثالى ، الذى تظاهر من أجل حقوق العرب، قد تم تجاهله بالفعل. فلا يوجد تطرف معقول فى ذاته، واستنتاج سوبول هو أن انصهارًا

وجوديًا للثلاثة فقط ربما يقدم المادة إلى مجتمع فعال . لقد دعم جيرشون ويوعز تحقيق المشروع الصهيونى على حساب الصحة العقلية للأمة .

ناقشت الصحافة مسرحية "سلفستر ٧٢" تقريبًا كوثيقة سياسية، وأخذت فى بعض الأحيان بجدية كتحذير . ونادرًا ما كانت تُقَيَّم كدراما - كنوع جمالى - ونظر إليها مرات أكثر بوصفها بحثًا سياسيًا . وظل الفنانون فى السبعينيات يقومون بالدور التنبوئى التقليدى ، فى مواجهة قادة الأمة بالحقائق التى يعتقدون أنهم لن يلاحظوها بطريقة أخرى . أكد النقاد ، مع ذلك ، أن المشكلات التى أثارها "الفنانون والمؤلفون" تجاهلها الموظفون السياسيون الكبار . ومع ذلك ، استمرت السمة "التنبوئية" للدراما الإسرائيلية في التمييز بينها وبين دراما الدول المستقرة.

قُدمت الدراما الوثائقية مع الواقعية بقوة على خشبة المسرح الإسرائيلى منذ عام ١٩٦٧ حتى أوائل التسعينيات . إن تكليف المسرح الوثائقى هو فى الحقيقة تحكيم للعقل وليس للمشاعر . ووفقًا لأحد أعظم مفسريها ، وهو بيتر ويز Peter Weiss ، تُعنى المسرحية الوثائقية - بالدرجة الأولى - بتوثيق حدث، معتمدة على مادة حقيقية أصلية، مثل الخطابات والإحصاءات والخطب والتقارير الإخبارية فى الصحافة أو السينما . ومع ذلك ، ومع أن الحقائق هى الأساس الصحيح للمسرحية الوثائقية ، فإنه من الأجدر بمثل هذه المسرحية أن تكتب كشكل للاحتجاج؛ حتى "يكمن الإنجاز المتخيل للفنان الفرد فى اختيار أفكار المسرحية وتنظيمها" .[٢٢] الانتقاء الناتج يكون أقرب إلى الذاتية منه إلى الموضوعية. وفوق كل شىء ، يستخلص ويز ، أن المسرح الوثائقى يتخذ موقفًا منحازًا ، فيدعو المؤلف المسرحى الجمهور إلى أن يكون حكمًا مناصرًا . المشكلة هنا هى أن تحافظ على التوازن الفنى بين الحقيقة و الرواية والحقيقة والخيال . وبذلك

تكمن قيمة المسرحيات الوثائقية الإسرائيلية ليس فى إعادة إبداع القصة من السجلات التاريخية، ومن ملفات القضاء والمحاورين - مع أن سوبول قد حقق هذا - لكن فى ترتيب الأفكار برؤية لإثارة تساؤلات ومناقشات .

تمتد جذور المسرحيات الوثائقية الإسرائيلية ، منذ أمثلتها الأولى من مسرحية حناسنش Hannah Scnesh لأهارون ميجد Aharon Meged إلى النسخ الحديثة (ومنها مسرحية إليزا (Lasker - Schülee) Elisa لموتى ليرنر Motti Lerner ، إلى الحقيقة الموثقة ، المزودة بإضافات معينة متخيلة من قبل الكاتب المسرحى . لم ترتق الشخصية المحورية فى أى من هذه المسرحيات عن الإطار التاريخى الذى وُضع لها؛ وذلك لأن المسرح الوثائقى بصفة عامة يُخضع رسم الشخصيات للرسالة المقدمة فى المسرحية. إن المخيلة الدرامية غالبًا مالا يضيق الخناق عليها بشدة من التاريخ والتأريخ والأساطير القومية فقط؛ بل من عجز الكتاب الدراميين الأدائى، بالابتعاد بشخصياتهم عن التيمات الأيديولوچيا. وبسبب الحدة الشديدة لهذه المسرحيات ، تبقى الشخصيات أكثر قليلاً من كونها شخصيات تافهة .

لغة المسرحيات الواقعية والوثائقية ملولة وغير مزخرفة . ووفقًا لما يراه آرثر ميللر Arthur Miller ، فإن النثر هو لغة العلاقات العائلية، في حين يفتح العالم الخارجى المسرحية على لغة شعرية خاوية.[٢٣] أكد النقاد على غياب المجاز فى كثير من الدراما الإسرائيلية الأصلية ، وعلى افتقارها إلى الشعر . تبقى المسرحيات الواقعية أو الوثائقية الإسرائيلية - لغويًا - فى إطار الأسرة الممتدة Extended Family ، والمجتمع بتقاليده الشائعة وتجاربه المشتركة.

مسرحية "ليلة العشرينيات" The Night of the Twentieth (١٩٧٧ و١٩٩٠)[٢٤] ذات الفصل الواحد هى أحد أبحاث سوبول الوثائقية الأكثر جودة

عن أصول الصهيونية ، وقد أخرجتها للمسرح نولا شيلتون فى عرضها الأصلى . وهى تسترجع أحداث إحدى الليالى فى شهر أكتوبر عام ١٩٢٠ ، التى قضتها مجموعة صغيرة من الرواد الشبان فوق قمة تل قبل نزوحهم إلى مستوطنة منسورين Mansurin فى اليوم التالى . هؤلاء الطلائعيون هم مثقفون شبان ينتمون إلى الطبقة الوسطى، وقد تركوا منازلهم ووظائفهم فى أوروبا ليعيشوا فى مستوطنة اليشوف الجديدة ، آملين أن يحققوا طموحاتهم فى حياة نقاء حقيقية فى إطار مجتمع راقٍ أخلاقيًا ، هذه هى المهمة التى يريدون تحقيقها . لم تدعم المسرحية، مع ذلك ، هذه الادعاءات الخاصة بدوافعهم الأيديولوچيا ، لكنها تستكشف الأسباب الاجتماعية - النفسية الكامنة وراء مغامرتهم إلى المجهول.

أمدت التقارير الموثقة جيدًا عن مستوطنة الحارس الصغير - أو كوميون Bitanya - Ilit ، وهى تجربة غريبة فيما يكاد يشبه النزعة الجماعية الروحية Cultic Communalism ، أمدت سويول بالوسائل التى استطاع من خلالها استكشاف بعض من خرافات الهجرة الثالثة ، هجرة الرواد اليهود من أوروبا إلى فلسطين من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ . كانت Bitanya-Ilit، أحد أكثر كوميونات Communes العمل الرائدة تشويقًا ، وربما غرابة، فى أوائل العشرينيات . تقع المستعمرة فوق قمة تل يشرف على بحر الجليل ، جمعت حوالى أربعين أو خمسين رجلاً وامرأة من جاليسيا Galicia ممن كانوا أعضاء فى الحارس الصغير . كان هدفهم هو خلق ثقافة عرقية، جديدة ، تختلف فقط عن ذلك المجتمع الخاص بيهود الشتات أو الرأسمالية الأوروبية . يُشبه داڤيد هوروتيز David Horowitz أحد أعضائها (الذى يصبح بعد ذلك رئيسًا لبنك إسرائيل) Bitanya "بالطائفة الدينية ... بقائدها ذى الشخصية المؤثرة، ومجموعة الرموز الخاصة بها ... بنظام للزهد الروحى ... بنظام رهبانى بدون إله". [٢٥] إن تجربة

Bitanye قد تم تسجيلها فى الذاكرة والمقالات، وعلى الأقل فى ثلاث روايات، وفى سجلات الجماعة المسماة جماعتنا[٣٦].

كانت "المناقشة" هى إحدى سمات أنشطة الـ Bitanya، وهى - بالضبط - أشبه بجلسة اعتراف جماعية تتكون من حوارات فردية، تكاد تكون اعترافات هيستيرية علنية؛ حيث يكشف أفرادها أخص أسرارهم . قد أُخذ كثير من مادة سوبول من ملفات تلك الجلسات . لقد بُنيت مسرحيته على ليلة "المناقشة" التى كشفت خلالها شخصياته السبع ليس فقط عن أسرارها الخاصة؛ بل أيضًا عن شذوذ "المشروع" . ففى الحقيقة، كان لدى سوبول القليل ليقدمه، غير السماح للشخصيات بالحديث عن نفسها ، الأمر الذى ، وفقًا للتقارير الموجودة ، فعله أجدادها الحقيقيون بطريقة بليغة . ثم تبنى هذه المادة ليقدم نقدًا للصهيونية كان روائيًا تمامًا ، لأنه مهما تكن سقطات الممارسين الأفراد ، فالمشروع ككل لم يُشك فيه قط.

تُفتح مسرحية "ليلة اليوم العشرين" بمناقشة أيديولوچيا ، تبادل للأفكار والتصورات السطحية الزائفة الشائعة . وبالتدريج يصبح الجدل اعترافًا صريحًا، بالإضافة إلى فكرة العرى على كل من المستويين المجازى والحقيقى وهو يقدم للمسرحية صورتها المجازية المحورية . والشخصيات المميزة ، ليس كممثلين لأنماط بأسرها، بل كأناس ذوى بعض الخصائص الفردية الواضحة . فإفرايم ، الابن المتمرد لأحد موظفى البنوك الأثرياء من فينيسيا ، هو الصوت الرئيس الثابت للمسرحية ، ممثلاً البلاغة الصهيونية الكلاسيكية والشعارات التاريخية . ربما يمثل مئير يعرى Meir Yaari ، قائد فرقة بيتانيا . يعزز إفرايم المفاهيم الصهيونية المقدسة حتى يناقشها الآخرون . شخصية موشى Moshe شخصية أكثر تعقيدًا ، تقدم المثال كمعارض للقيمة الأيديولوچيا للمسرحية ، ربما يكون

هو صوت الكاتب الدرامى . وكمحارب فى الحرب العالمية الأولى ، ينتقد موشى الأجندة الصهيونية، وتركيز الصهيونية على الأمة والوطن والتاريخ والأسطورة. نافتالى Naftali ، مازح، ذو أسلوب خاص به، يستخدم الدعاية التى تسىء إلى ذاته كمهرب من فكرته عن قبحه ، وهو شىء أشبه بالكلاشيه؛ مثل المهرج المحطم القلب . يكون نافتالى صداقة حميمة مع عقيفا Akiva تكون ، ونراها كما يحكم عليها الآخرون، بقعة سوداء فى مجتمع الكوميون المفتوح والقائم على المساواة . تفهم المجموعة "أن تحب لشخصك" على أنها خطيئة الفردية الرأسمالية. شيفرا Shifra عنيفة ومثيرة وعاطفية، ويحبها الرجال كلهم. نهاما Nehama داهية ومعتمدة على نفسها ومثقفة، وتتمتع بكل الصفات الذكورية الموجودة فى عقائد ذلك الوقت . وميريام Miriam يملؤها الغضب لاعتماد نهاما على نفسها وتريد زوجًا وطفلاً، وتوافق تمامًا ، على عكس المثل الجمعية للمجموعة ، أن تُؤسس بيتًا مع إفرايم . يمثل هؤلاء الشباب خنوعًا فظيعًا، وإنكارًا للاحتياجات الفردية. ومع ذلك، توجد الاحتياجات الفردية، وتحول عن هدفها الأساسى إلى هدف أسمى أخلاقيًا أو ثقافيًا من خلال العمل أو الجدل الميتافيزيقى، الذى من الواضح أنه ليس كافيًا .

يقترح سوبول أن هذا "الجيل من العمالقة" لم يكن مختلفًا عن أى جيل آخر، وأن أفراده كانوا مشوشين ومصابين باضطراب عصبى، واستخدموا مشروع الرواد كحل لمشكلاتهم الشخصية . تقدم كل شخصية من شخصياته سببًا مختلفًا لوجودها أو وجوده فى فلسطين، ويعبر كثير منها عن خيبة أمله فى المجتمع الذى وجده هناك ، وخيبة أمل ناتالى على وجه الخصوص ناتجة من الانقسامات حتى فى مستوطنة اليشوف . هذه الفكرة طورها يهودا يعرى Yeho-da Yaari ، أخو مئير Meir ، فى روايته القائمة على تجربة بيتانيا، "عندما كانت الشمعة تحترق" When the Candle Was Burning .[٢٧] ومن جهة أخرى،

هناك قيمة تاريخية ضئيلة لاقتراح سويول الذى قدمه من خلال شخصياته، بأن المشروع القومى العظيم لم يأت كنتاج لأية أيديولوچيا سامية ، ولكن فرضته الظروف فى حياة كل بطل ، مثل النزاعات العائلية، أو الخوف من الاضطهاد، أو خيبة الأمل فى الحياة فى أوروبا .

إن المشكلة المحورية فى مسرحية "ليلة اليوم العشرين" هى مسألة معارضة الفرد للاحتياجات الجمعية ، بما فى ذلك الحاجة الى أن يحب الآخرين ويحبوه . يناقش مستوطنو سويول مشكلات الأنانية، والصراع بين الفرد والمجتمع . ويؤرخ مئير باعري عملية تأسيس أخوة تكون العلاقة بين أفرادها "واضحة وحقيقية وجديدة"؛ وسيؤرخ لروح من "التكافل والتعاون" يسير وفقًا لوعى حركة الشباب، ولنقدها الشديد للمجتمع الأوروبى.[٢٨] فالأسرار يجب أن تُكشف ، كما لو كان أفراد المجموعة يرون أنفسهم كجسد متصل للأخوة المطلقة ، حتى إنهم يحاولون تحييد (إبطال) فروق الجنس . "فى بيتانيا تجاوزت الفكرة الجمعية كل شىء، حتى إن الممارسة الجنسية بين فردين عُدَّت دربًا من الأنانية، إلا إذا تشارك الحبيبان مشاعرهما مع المجتمع بأسره فى "المناقشة".[٢٩] من خلال ذكرياته ، يستدعى دافيد هوروتز أنه فى بيتانيا يوجه النقد والحكم إلى الفرد المشرف على "العنف الروحى".[٣٠] يبالغ الصراع بين الخاص والعام من حساسية المسرحية المجهدة ، والمتضمنة ، كما هى ، فى الحب والشهوة الجنسية . يؤكد سويول أن الأنانية المطلقة لا يمكن تحقيقها، وأن الحب والخصوصية احتياجات إنسانية قوية . عندما تتعارض هذه الاحتياجات مع الواجب تجاه مثال مجرد للمجتمع؛ فالناتج يكون تنازلاً غير مريح، وأحيانًا ما يكون غير قابل للتطبيق .

أيضًا من الموضوعات المحورية فى المسرحية الصراع بين الأهداف المتوارثة من الرواد، وحاجتهم إلى خلق وجود اجتماعى جديد، وغير قابل للمناقشة.

ووفقًا لموشى ، الذى تُقدم بلاغته دعمًا جدليًا شديدًا للمناقشة ، تعانى المجموعة تحت وطأة أجندة مفروضة عليها من الخارج ؛ فانقسمت بين الإدراك الذاتى والإدراك التاريخى . يقاوم موشى فكرة تحقيق الأيديولوچيات والشعارات ، متذمرًا من أنه لن يسمح لأى فرد أن يحوله إلى بيان رسمي . أراد فقط "أن يعيش كإنسان بين الناس" . [٣١] يدعى أن "الرموز" و "الأساطير" قد حلت محل سلطة الآباء ، وأصبحت سلطات مجازية خاضعة لأفراد الجماعة . عاد لا يريد أى ارتباط بالتاريخ، "لا بتاريخ النمسا ولا روسيا ولا اليهود"؛ لكن فقط الارتباط بمجتمع إنسانى فى عالم عادل . وافق بعض الآخرين على فكرة خلق مجتمع لا يتعارض مع العقيدة (exnihilo) ، بادئًا من جديد، ورافضًا أوروبا، والأيديولوجيات الأوروبية. يشرحون أسطورتهم في إطار النفى exile المعادى للسامية، الذى لا يخجل منه :

إفرايم : كلكم تريدون نوعًا من "الوجود" المكتمل النهائى . سيكون شيئًا سيئًا بالنسبة إلينا فى هذا البلد، فى اللحظة التى نبدأ فيها العيش بواسطة مثل هذا "الوجود" النهائى المكتمل . يجب أن نعيش حالة من نشوء مستمرة، فى حالة التوتر الناتج من النشوء المستمر ... أعطانا آباؤنا الضعاف الحياة، وربتنا أمهاتنا المصابات بالهستيريا . هذا هو ما تعفن بداخلنا : الخوف من العالم، وافتقاد الإحساس بالأمان [٣٢].

بإدراكهم لأنفسهم كضعفاء، فإنهم يضفون صبغة ذاتية واضحة على الهجمات الشرسة للفيلسوف الأسترالى المعادى للسامية أوتو وينتجر Otto Weinrnger، الذى أفرد لها سوبول بعد ذلك مسرحية كاملة .

خلق يهودا ياعارى فى روايته مستوطنة متخيلة؛ وهى مستوطنة تل مئير Tel Meir، التى اشتق فكرتها أساسًا من مستوطنة بيتانيا التى كان هو وأخوه مئير من أعضائها . قام المستوطنون بإخلاء تل مئير وحرثها وتجفيفها وسط كثير من الفقر والمرض . ومثلما عانت جماعة سويول ، عانت جماعة ياعارى - بالقدر نفسه - القلق والاكتئاب: فقد "كانت جماعة تل مئير دائمًا فى حالة حزن وحيرة، لكن الحيرة والأسف اللذين اعتريانا الآن كانا مختلفين وأكثر قهرًا". [٣٣] وهى محاطة بالجبال ومنعزلة، ولا توجد وسيلة اتصال بينها وبين الآخرين، ويهددها العرب الموجودون أسفل التل ، يتأمل أفراد المجموعة موقفهم:

شىء لا يصدق ! نحن ، أطفال جيل من الجوالة الذين مروا خلال دول كثيرة جدًا فى رحلة تجوالنا، والذين قابلوا الآلاف من الناس فى طريقنا، نحن الآن نسجن أنفسنا فى جزيرة منعزلة ونعدها كل العالم ! ... سؤال كبير: لماذا ؟ يواجهنا فى تحد مستمر : لماذا نحرث الأرض؟ لماذا ننثر الحبوب؟ لماذا نزرع؟ لما نعيش معًا؟ لماذا نعيش؟

تعطى قصة ياعارى سببًا تافهًا لقلقهم؛ وهو قلة النساء فى المجموعة. تقدم "جماعتنا" ، وهى مجموعة من الكتابات التى يمكن أن نعول عليها أكثر من غيرها، كتبها أعضاء من البيتانيا ، إجابات بديلة . فهى تصف "المناقشة" : كوخ مظلم ... يضفى ضوء المصباح ظلالاً صفراء قبيحة عليك ؛ تجلس ورأسك مطأطأ إلى أسفل ، ووجهك مكتئب، وترتعش من الرجفة الشديدة ... لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟ شفتاك مطبقتان بشدة، وعيناك تشبهان عينى السكران، وتبحث عن شىء فى غبار الأرضية الرمادى الذى تدوسه بقدمك [٣٤] .

تكشف "جماعتنا" أن الخوف والضغط العصبى والتمرد ورفض تقبل الواقع قد دعمت الإحساس بالكآبة ، مصحوبًا بولادة متعسرة داخل المجتمع . كان هناك بلاشك أيضًا إحباط جنسى، وكبت وشعور بالذنب.

يحتفظ سوبول فى مسرحيته بالأفكار الغريبة عن الجنس والإثارة، التى تختفى خلف فلسفة مستوطنى بيتانيا . أصبحت نماذج معينة للإثارة ، ليهود الشتات البرجوازيين المكبوتين ، جزءًا أساسيًا لأيديولوچيا إعادة البناء الاجتماعى . كان إيروس ، إله الحب عند الإغريق ، فى الحقيقة أحد أكثر المفاهيم انتشارًا بين حركات الشباب الأوروبية ، وهو مشتق فى جزء منه من ثقافة الشباب الألمانية ، وحركة السير إلى الأمام Wandervogel (التى تأثرت بها حركة الحارس الصغير بشدة) ، ومن فرويد وبوبر . كتب مئير ياعارى عن "فكرة حركة الشباب"، وعن التربية والإثارة ، ومن ثم كانت التقارير المميزة الناتجة من المناقشات مشربة بأفكار "الإثارة" الجنسية الجمعية.(٣٦) كان هناك قدر من التوتر الجنسى فى بيتانيا يرجع فى جزء منه إلى عدم توازن الرجال والنساء ، وإلى الجو العام الذى تسيطر عليه العزلة، وفحص الإنسان لمشاعره وأفكاره. أدت الحرية من القيود الاجتماعية العادية كلها، ومن مؤسسات الأخلاق التقليدية، إلى صراع مُحير بين الرغبة والإحجام قد تم تحويله عن هدفه البدائى إلى فكرة خيالية عن ما يمكن أن تكون القوة السياسية للإثارة .

أنتجت متاعب المستوطنين الجسمانية والنفسية الحقيقية المناخ المحمل الذى استغله سوبول فى مهمته فى نقض الأسطورة . فقد استفاد من مادة من جو "المناقشة" عن الهيستريا المتحكم فيها بوضوح ، والتى أصبحت فى ذاتها مسرحية، وصنعت دراما لا يمكن مقاومتها فوق خشبة المسرح . ومثل نظائرها فى بيتانيا ، سُجنت شخصيات سوبول فى اللحظة القائمة بين الطفولة

والمراهقة. إن انتقالها المرسوم من شعورها بالأمان النسبى فوق قمة التل إلى خطر المستوطنة الجديدة أسفل التل هو تحول مجازى من مرحلة الشباب إلى مرحلة النضج والفعل، بعد الأمان الذى توفره النظرية والنقاش الشاب. كان المستوطنون الشبان على وشك إنهاء مرحلة الطفولة فوق الجبل ، على الرغم من افتقارهم إلى السيطرة الكاملة على مصيرهم .

باحتفاظه بالأسلوب الخاص به خلال الدراما التاريخية التى قدمها ، يعرض سوبول لمعتقدات الرواد وأفعالهم بطريقة مفارقة فى الزمن الحاضر، أى إنه يقدمها فى غير زمانها الصحيح . بينما تناقش مسرحية "الليلة العشرون" أسطورة الطلائعى ونمط الرائد ، يكون اهتمام سوبول الأول هو أهمية كل من الأسطورة والنمط لإسرائيل الحديثة، وإثارة تساؤلات حول الهوية والحاضر إشارة إلى إسرائيل بطريقة أكثر مباشرة منها إلى بيتانيا ، وكان الشباب الإسرائيلى النمطى الذى رسمه سوبول هو الذى سكن مستوطنته المتخيلة فوق التل . يستخلص سوبول التفسير الخاص به عن مشروع الرواد من سلسلة من الملاحظات للأحداث والتطورات المحتملة الوقوع، لكنها غير ملاحظة . وبإدراكهم المتأخر للأحداث بعد وقوعها، يقدم سوبول شخصيات "الأسلاف" الشبان كشخصيات غير قادرة على الإجابة عن الأسئلة التي تدور حول الغايات، والتى تشوش المجتمع الإسرائيلى الحديث، تلك الغايات التى تدور حول وجودها فى منطقة الشرق الأوسط، وشخصيتها ومستقبلها السياسى. تواجه الشخصيات فى مسرحية "الليلة العشرون" التساؤلات الإسرائيلية المعاصرة التى يثيرها ما قبل تاريخ إسرائيل.

يبحث الإسرائيليون عن جذورهم التى صُهرت - من أجل الصهاينة والاشتراكيين كلهم فى المجتمع - أولاً فى تاريخ الصهيونية، والمستوطنات اليهودية

فى فلسطين . مسرحية سوبول هى مسرحية عن أناس يبحثون عن هويتهم، وهى مكتوبة لأناس يبحثون عن هويتهم ؛ هى عن شباب يبحث عن مغزى لحياته، ومكتوبة لشباب يبحث عن مغزى لحياته. المعنى الخفى للمسرحية يكمن فى أن الشخصيات التى تبحث عن معنى لحياتها هى بالتحديد الشخصيات التي يرى فيها كثير منا مصدرًا وتأكيدًا لحياته هنا [٣٧].

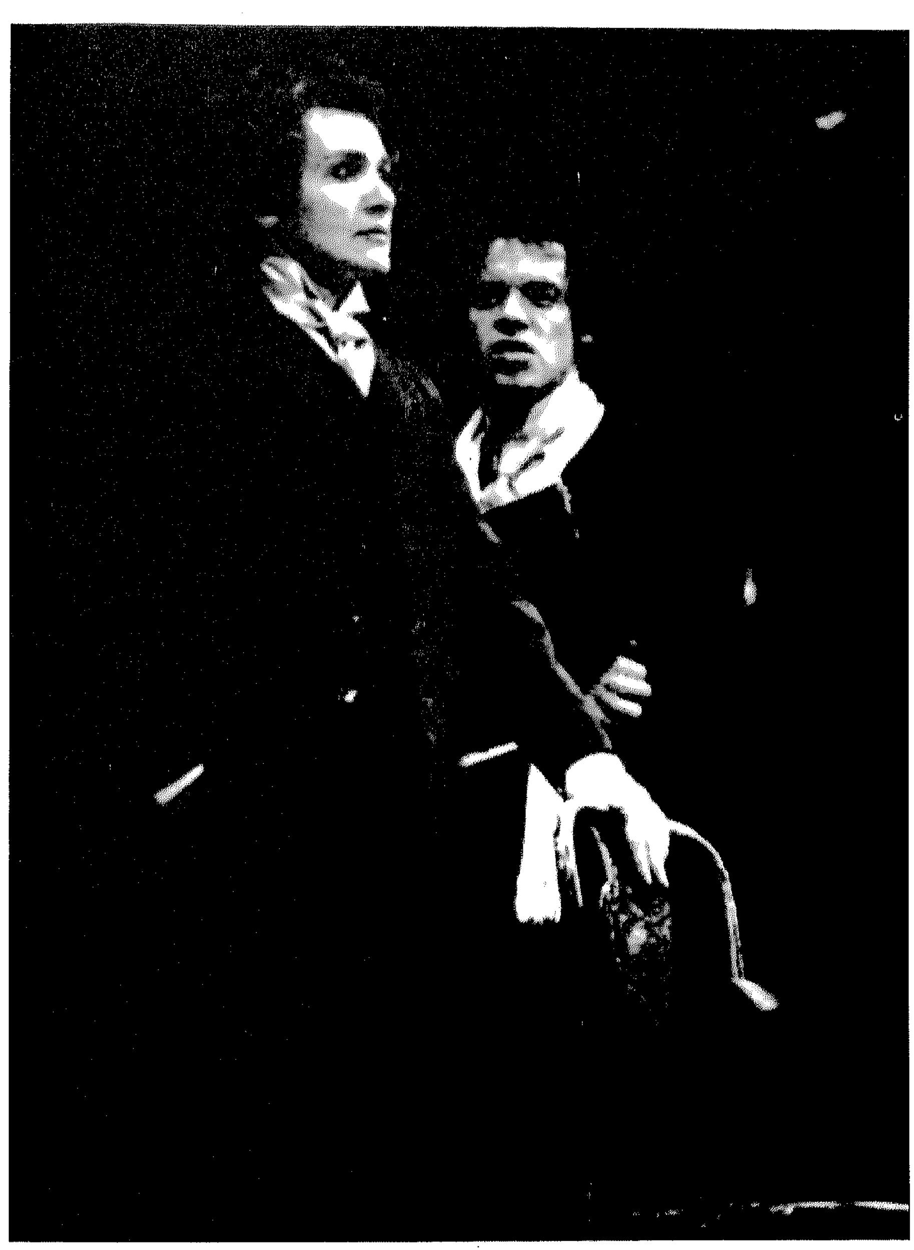
إن أقوال سوبول السياسية فى المسرحية تأتي خارج السياق ، وتظل بعيدة عن نسيج المناقشة المتماسك والمصنوع بعناية . فقد أعطى موشى حديثًا تنبوئيًا عن إخفاق السلطة فى إدراك تبعات سياستها على مواطنيها :

علينا غدًا أن نخرج لمواجهة الخطر ، وربما الموت . سوف تأمر الجماعة ابنك، ياميريام ، أن ينهض ويخرج إلى أحد الجبال، ويقف على حراسته هناك . هل ستكون لديك القوة على الاستمرار فى الحياة مع الجماعة إذا لم يعد؟ إذا عرفت أن الجماعة لم تتحدث قط معه أو معك، وأن الناس الذين أرسلوا ابنك ليموت قد أخفوا أنفسهم عنك، أو ربما نرسله تحت مسمى المركز الزراعى الذى يرسلنا جميعًا إلى مانسورين غدًا ، ماذا ستكون جدوى الحياة ؟ منذ اللحظة التى يقتل فيها الابن الأول سوف يتجول الناس هنا، وفى نفوسهم سخرية، وفى أرواحهم موات [٣٨].

وبشىء من السخرية المنعكسة على الذات ، جعل سوبول إفرايم يتذمر من استرسال" موشى "فى الحديث عن المستقبل". يمتد خطاب موشى البلاغى إلى أزمة الشرق الأوسط المعاصرة : "سوف نعيش هناك بدلاً من الشعب الذى كان هناك حتى الآن . فنحن آتون لنأخذ مكانه". [٣٩] يدعى أن المبرر الوحيد لفعل هذا سيكون "خلق مجتمع راقٍ أخلاقيًا ... مجتمع قوته المحركة فوق كل قانون ...

فوق كل دين . فوق أية فكرة، أو عادة، أو تقليد" ، مجتمع مثالى قائم على المساواة، كما يعترف بذلك أكثر من مرة ، غير المسبوقة فى العالم لكنها يجب أن توجد . يبدو أن سوبول يتهم إسرائيل لأنها بدأت بهذا النص المثالى. يقدم موشى واقع الحاضر : فإذا لم يكن مقدرًا للمجتمع الجديد أن يكون عادلاً؛ فإنه لن يحقق أكثر من مجرد "الاستهلاك، وسيصاب بالتخمة ويتضخم، ويكدس الممتلكات، ويصبح فاسدًا ومتفككًا، وينتهى". [٤٠] أولى الخطوات فى عملية الانهيار هذه هى الانتحال السهل للرموز والأساطير والشعارات التى تحتوى على الأفكار الأصلية، وعلى خلق مجتمع إنسانى جديد .

رسالة سوبول فى المسرحية هى أن الجماعة يجب أن تترك قمة الجبل حالاً؛ حتى تحقق فهمًا لذاتها، وإلا ستكون النتيجة مأساوية . "نريد أن نخلق إنسانًا جديدًا. لهذا السبب يجب أن نشن هجومًا على كل شىء، وأن نحطم كل شىء، ونخرج ناصعين كالورقة البيضاء. Tabula rasa" [٤١] ليس هدفه أبدًا أن يسخر من الفكر المشوش للأسلاف الصهاينة ولكن أن يعرض لافتقارهم إلى الوضوح فيما يتعلق بالغاية . فهو يقترح أن الصهيونية لم تكن فلسفة أساسية . لذلك ، ربما يكون تفسيرها السائد ، وهو التفسير الذى قامت عليه دولة إسرائيل ، منطويًا على مغالطة . خلال نقله الماهر لبيتانيا إلى المسرح ، يعزو سوبول الانحراف الأوسع للصهيونية ككل إلى الاضطراب العصبى للمستوطنين الأوائل . فهو يشير إلى أن الصهيونية الأولى قد أدركتها جماعات من المراهقين المشوشين، والمصابين باضطراب فى الأعصاب، الذين كانت تصرفاتهم تحويلاً لمشكلاتهم الاجتماعية والأيديولوجيا والجنسية التى لم تحل إلى هدف أخلاقى واجتماعى على نطاق واسع. إنها بذلك نتاج للأساطير والشعارات والاتجاهات والأفكار المتضمنة، التى حذفت من الواقع السياسى . اندمج هذا كله فى الأسطورة القومية التى تغير مادتها باستمرار لتحتفظ ببنائها المثالى، الذى كان – من ثم – يستخدم لغير الغرض المخصص له.



مسرحية يهوشوع سوبول "روح يهودية"

ومع ولائه للإطار التـاريخى على الأقل ، قـدم سـوبول إشـارات قليلة إلى الإنجازات الحقيقية لأفراد مجموعته . وفي أثناء مناقشاتهم قام طلائعو بيتانيا بتنفيذ العقاب الذى من أجله هاجرت المجموعة، والذى نادرًا ما تشير إليه المسرحية . فى هذا المجال تضيف مسرحية "عندما كانت الشمعة تحترق" ليهودا ياعارى الإطار إلى الدراما : فهو يصف وصفًا حيًا ، من تجاربه الشخصية ، صعوبات الحياة فى فلسطين ، الحرارة والملاريا والآبار والحيات والعقارب ، مما يشير إلى أنه على الرغم من قلقهم الرومانسى ، فلم يكن الرواد ضعفاء . يرسم دافيد هوروفتس التعرض للحشرات السامة والمرض الموهن فى مذكراته ، ويؤكد أن المثقفين الأوروبيين المدنيين كانوا قادرين على مقاومة الظروف المرعبة فى فلسطين، والإرهاق، وأخطار الهجوم . أثبتت الحقيقة التاريخية أن دعاية سوبول، التى قامت فى جزء منها على أساس تعليقات المستوطنين المتعلقة بضعف يهود المنفى، غير دقيقة متوازنًا فى ذلك مع الاقتراب من الاضطراب العقلى للمناقشات، كانت الساعات الطويلة من العمل الشاق والمرض والخوف التى ، وياللغرابة ، لم تشكل مصدر الكآبة لدى مستوطنى بيتانيا .



مسرحية يهوشوع سوبول "الليلة العشرون" ١٩٧٦

كرست ثلاثية سوبول "أيام بيت كابلان" The Days of the House of Kaplan (١٩٧٨) ،[٤٢] وتتكون من ثلاث مسرحيات، هى: "العودة إلى الوطن" Going Home ، و"ليلة الزفاف" The Wedding Night ، و"اليوم التالى" The Next Day ، لتناول البرجوازية المتزايدة فى المجتمع الإسرائيلى . كانت الدراما الإسرائيلية الأولى قد صورت الأحداث التاريخية من وجهة نظر عامة وجمعية ، لكن فى "سلفستر ٧٢" كان سوبول قد قدم الميدان السياسى بالفعل كمكان للعائلة، وأكملت الثلاثية هذا الاتجاه . فى هذه المسرحيات ، التى غطت

الثلاثين عامًا الأولى من عمر الدولة ، يحاول أن يقلب الأفكار والاتجاهات المسلم بها رأسًا على عقب . كان هدفه المحورى هو الفترة الأولى من تأسيس الدولة، التى أصبحت تحيط بها الأساطير فى الضمير الإسرائيلى ، بالإضافة إلى تقليد يمتلك النصوص الخاصة به والعقيدة التى تدعمه.

مسرحية "العودة إلى الوطن" هى أولى مسرحيات الثلاثية وأكثرها أهمية ، مسرحية "العودة إلى البيت" هى دراما عائلية ، يوجد على سطحها ، نقد ساخر عنيف ضد المادية والاستهلاك المتزايد فى إسرائيل . تقدم المسرحية ، التى تقع أحداثها فى المجتمع الذى يشابه سطحيًا ذلك المجتمع فى إسرائيل عام ١٩٤٧، تصورًا دراميًا لقناعة سوبول بأن المجتمع الذى يعيش فى حالة حرب باستمرار، عليه أن يغير من أيديولوجيته المؤسسة، وأن يحل محلها أخلاقيات الحرب المختلفة . ووفقًا لسوبول ، يحل العنف محل القيم، وتدمر المادية الروح . استبدل المجتمع الإسرائيلى الاستهلاك برؤية الرواد الجليلة ، والتى تضع الأمر الأخلاقى فى قلب طموحاتهم. يرى سوبول أن الأيديولوچيا الأولى كانت متناقضة فى أوقات معينة : فمن جهة ، يمتدح ، بأسلوب مبالغ فيه ، الفلسفة القومية للصهيونية الأولى كتقطير لأفضل ما فى اليهودية الحية.[(٤٣)] ومن جهة أخرى ، يقترح أن المبادئ المؤسسة ربما لم تُمتحن بقوة كافية ، وأنه بالنسبة إلى أسلاف الشخصيات فى مسرحية "العودة إلى المنزل" ، توجد المثالية فى القيمة البلاغية فقط[(٤٤)].

تقع أحداث "العودة إلى الوطن" فى مستعمرة اليشوف فى أثناء ليلة ٢٩ نوفمبر ١٩٤٧ ، وهى ليلة قرار الأمم المتحدة بتقسيم إسرائيل ، وتبعاته المهمة لمستقبل الدولة اليهودية . استخدمت فى المسرحية تسجيلات حقيقية لبنود

القرار، وللتصويت عليه فى "فلاشينج ميدوز" Flushing Meadow *. يهودا كابلان ، وهو فلاح خاص غنى ، رحل إلى أوروبا فى مهمة تتعلق بالهاجانا Haganah **، وذلك ضد رغبة زوجته ، يافا ، Yaffa ، وهى امرأة برجوازية من فينيسيا ، تظهر عدم اكتراث بضميره القومى، أو بالتغييرات المهمة التى على وشك الحدوث لها ويستفيد كثيرًا من الحرب القادمة . كوبا Koba (مثل بوعز فى سلفستر ٧٢) مادي ساخر، يرتدى ملابس مخيطة، ويستخدم عطرًا مستوردًا لما بعد الحلاقة، ويقود سيارة فارهة، ويتحدث عن المكاسب .

يعود كابلان إلى منزله بعد عدة سنوات قضاها فى الخارج ليكشف العلاقة بين زوجته وكوبا . عداؤها وغربتها عنه حثّاه على العودة إلى ميدان القتال. يقتل يهودا بعد ذلك فى المعركة، وتكون زوجته وعشيقها بطريقة غير مباشرة مسئولين عن موته. يعيد هذا إلى الأذهان قَدر أجاممنون على يد كليتمنسترا وأجيثوس، ويعزز ارتباط ثلاثية سوبول عن العائلة ليس فقط بالأوديسا Odyssey ، ولكن أيضًا بالأورستا Oresteia .[٤٥] إن الإطار الأسطورى فى مسرحية "العودة للوطن" تؤكد حقًا على وظيفة الأسطورة فى التاريخ القومى الإسرائيلى ، وتضع – أيديولوجيًا – علامات استفهام على بعض المبادئ فى الصهيونية . فى مواجهة بين ما هو عملى والإنسان الدنيوى والبطل الأسطورى ، تختار يافا العملى

---

* إحدى مناطق نيويورك المهمة فى حى كوينز، حيث عقدت فى عام ١٩٤٧ اجتماعات فى مبنى متحف واتحاد طائفة الكويكرز، فانتهت إلى وضع مشروع قرار تقسيم فلسطين إلى دولتين: عربية ويهودية .

** إحدى أشهر المنظمات الصهيونية الإرهابية فى فلسطين قبل مايو ١٩٤٨، والتى تكون منها "جيش الدفاع الإسرائيلى" بعد تأسيس الدولة، والتى كانت مسئولة عن عدد من أكبر المذابح ضد العرب فى بئر سبع وعكا وحيفا .

وترفض الأسطورة. وبذلك يكون يهودا هو البطل الذى يُخلع عليه ثوب مثالي، والذى لا مكان له فى الدولة الجديدة.

فى دراسته المستمرة للخيارات الأخلاقية فى المجتمع الإسرائيلى ، الحرب فى مقابل الربح، والعام فى مقابل مصلحة الفرد، أضاف سوبول مجموعة ثنائية أخرى، وهى الصهيونية، ويهودية الشتات . وقد حقق هذا من خلال شخصية يافا. فمع كونها أسوأ أنماط سوبول وأكثرها كرهًا للنساء بوقاحة، فهى أكثر شخصياته السياسية أهمية . أولاً وقبل كل شىء ، إخفاق المزرعة هو نتيجة فقط لنزعتها المادية، ولخوائها الثقافى والأخلاقى، وحاجتها الوحيدة إلى إشباع غريزتها الجنسية . إنه التجسيد نفسه للعنصر الأنثوى السلبى، الذى ركز حوله سوبول بعد ذلك بسنوات قليلة شخصية أوتو وينجر فى مسرحية "روح يهودية" A Jewish Soul . ثانيًا: يافا ليست فقط يهودية من الشتات ، ولكنها يهودية ولدت فى ڤيينا ، مدينة وينجر ، التى أصبحت رمزًا سائدًا فى تحليل سوبول لليهودية والجذور الأوروبية للصهيونية.

الموضوع الثانى فى مسرحية "العودة إلى الوطن" - وهو المواجهة بين القيم الروحية والمادية فى مجتمع أصبح متشائمًا وجشعًا - كان موضوعًا سائدًا فى الواقعية الاجتماعية فى الخمسينيات . يُعلق سوبول فى إحدى المقابلات معه على الأهداف الاجتماعية لقادة المؤسسات اليهودية والفلسطينية المتعددة، الذين استمتعوا بالارتباط باللورد ملشت Lord Melchett ، والانتداب البريطانى فى فلسطين. [٤٦] على سبيل المثال، مثل شخصية يافا لسوبول ، عرض هؤلاء المستوطنون اليهود أسلوبًا أوروبيًا من الرفاهية، ونادرًا ما توحدوا مع التدرج الصهيونى للعمل. يقترح سوبول بطريقة متفردة أن تأسيس الدولة قد تأثر بهذه

العناصر الاجتماعية، التى يمولها البريطانيون، أكثر من تأثرها بحركة العمل، التى لم يعرها كثير من المستوطنين أكثر من ولاء كلامى كاذب. يعتقد سوبول أن النمو السريع والعنيف للبرجوازية بعد عام ١٩٧٧ ، يمتد بجذوره إلى الفترة التى تسبق تأسيس الدولة مباشرة. يستخلص سوبول أن المجتمع الإسرائيلى معجب بأبطال البلاد، لكنه يرحب بالناس الذين أصبحوا أثرياء.[٤٧] ومتحدثًا من منصة قناعاته السياسية الخاصة ، يشجب فكرة أن الثقافة المدعومة ماديًا والمرتبطة بيهود الشتات، قد جُلبت لإسرائيل ، لتشوه المبادئ الاجتماعية للصهيونية، ولتُقر طبيعة الدولة الجديدة . يكون بذلك إفساد يافا للمزرعة مجازيًا يشير إلى فساد الدولة، بالإضافة إلى أنها لا تفهم، ولا تقدر المبدأ الذكورى الحقيقى، وهو البطل المُنجز الإيجابى. من المحتمل أن تقدم مسرحيات سوبول الانحراف الإسرائيلى العميق الجذور، الذى يمكن أن نطلق عليه ، بتردد، معاداة للسامية الإسرائيلية . فى مسرحية "العودة إلى الوطن" – تعلو فوق البطل الإسرائيلى الإيجابى وهو نفسه رائد سابق لجيل البالماخ فى عام ١٩٤٨ ، ولعمال المزارع الاشتراكيين غير المتطورين ثقافيًا، تعلو فوقهم جميعًا المرأة الأوروبية وتحالفها القبيح مع نمط متخلف عن أسوأ الصور الكاريكاتيرية المعادية للسامية للشعب اليهودى الدولى .

منهجيًا ، ترسم مسرحية "العودة إلى الوطن" فرضياتها من خلال أنماط متعارف عليها، تمثل برامج سوبول الأيديولوچيا، مثل المثال البطولى ، والذى أصبح بعد ذلك من أعضاء البالماخ ، ورجال الأعمال النهابين، ورجل الأرض، والبروليتارى الاشتراكى . يحكم ليفشيتز على زمن الحرب الذى – ببعض الإدراك المتأخر من جانب سوبول – سوف يقرر الشخصية الرأسمالية المطلقة للدولة. حاييم Hayyim ، وهو مزارع بسيط، ذو حلم زراعى أشبه برؤى

اليوتوبيا لرواد "الليلة العشرون" ، يعرض لإنجاز المجتمع الاشتراكى الذى تتحكم فيه حرية الاختيار :

حاييم يستمع : هنا فى هذا البلد يمكن لكل يهودى أن يجد حياة أكثر أمنًا، وأفضل وأغنى مما كان لديه فى أوروبا أو أمريكا : سوف نخلق مجتمعًا اشتراكيًا رائعًا، ذا مؤسسات تربوي، وتعاونيات، واقتصاد للعمال، والاقتصاد الجمعى ... هنا سوف يكون فى استطاعة كل يهودى أن يختار الشكل الاشتراكى الذى يريده ...

ليفشيتز : ماذا إذا كان هناك يهودى يريد أن يمارس نشاطه التجارى وليس له أية علاقة بالاشتراكية؟

حاييم : دعه يذهب إلى الجحيم ! لا نريد تجارًا هنا .... [٤٨] .

إذا كانت هذه المسرحية لا تدور بشكل مباشر حول الصهيونية ، فهى تقول شيئًا عن طبيعة الدولة نفسها . يمكن القول إنها تشير إلى الأسلوب الذى تربت عليه بعض الشخصيات فى مسرحية "الليلة العشرون" فى إسرائيل ، فقد أقامتها كل شخصية فى خيالها أو خياله . يرتبط تساؤل سوبول فى مسرحية "العودة إلى الوطن" بصورة إسرائيل الأكثر تناسبًا وحقيقة . ومع سطحيتها ، فإن تحريفاتها التاريخية الجادة، والكلاشيهات الخاصة بها، والاختلاف الشديد فى نصها ، تُعد "العودة إلى الوطن" دلالة مهمة فى المرحلة الطويلة التى قطعها سوبول فى بحثه عن جذور الصهيونية الحديثة.

بلغ تقييم سوبول الديالكتيكى المستمر للصهيونية الذروة فى الدراما شبه – الوثائقية "روح يهودية"، و"آخر ليلة لأوتو وينينجر" (١٩٨٢) [٤٩] ، والتى حصلت

على جائزة مسكين Meskin Prize للدراما عام ١٩٨٣ . وهى تصور وينينجر ، اليهودى الشاذ الكاره لنفسه والمتحول إلى المسيحية ، والذى رفض فرويد نظرياته المتطرفة، وأعجب بها هتلر كثيرًا . المسرحية عبارة عن بحث مقوى لحياة وينينجر وأفكاره فى مشاهد قصيرة تمزج الذاكرة بالخيال ، تقع أحداثها فى ڤيينا نهاية القرن، وهى مدينة مملوءة بالانحرافات الجنسية النفسية ، فى المنزل الذى مات فيه الموسيقار بتهوڤن Beethoven ، والذى كان أيضًا مسرحًا لانتحار وينينجر فى عمر الثلاثة والعشرين . كانت ڤيينا ، بالإضافة إلى ذلك ، تتكون من قوى متناقضة تجمع الأنماط اليهودية والأرثوذكسية كلها، ومن ينتقد اللغة الألمانية وآدابها بشدة، والكاره لنفسه، والمتمثل، والمغير لمذهبه، والصهيونى.

فى أحد تفسيراته، تُعد شخصية وينينجر نمطًا للتقليد الأدبى للأبطال الرومانسيين المقدر لهم بالفعل، والذين أدت عبقريتهم إلى شعورهم بالاغتراب، وإلى مأساتهم المطلقة . وفى معنى آخر ، يرمز إلى الثنائية الاجتماعية والأيديولوجيا لليهود الألمان النمساويين Austo - Germen Jewry ، هو فى المسرحية النقطة المحورية لكثير من موضوعات هذه الفترة ، لكل من اليهود وغيرهم ، مثل نمو معاداة السامية الحديثة، وتأثير الليبرالية الأوروبية، وظهور الصهيونية وتأثيرها المحتمل فى اليهود، الانفصال بين اليهودية والصهيونية ، ومع أن أحداثها تقع فى فترة زمنية سابقة ، فإن مسرحية "روح يهودية" مع ذلك تقدم الجدل الذى بدأ فى "ليلة اليوم العشرين" ، على المستوى الراقى الذى حَوَّل الجدال حول الصهيونية إلى دراسة مسرحية وفقًا للمبادئ البرختية . خرجت كثير من أفكارها من تلك الأفكار الأولى التى تجادل فيها رواد قمة الجبل الذين جاءوا من ڤيينا، التى عاش فيها وينينجر وهرتزل وفرويد . إن دراسة سوبول

للسمة المتناقضة للصهيونية بدأت فى ڤيينا ، وهى الأساس التاريخى لعدم استقرار المستوطنين الشبان .

ترتكز المسرحية على أساس رخو لسيرة وينينجر الذاتية، وبصفة خاصة على سوء سمعة كتابه "الجنس والشخصية" (١٩٠٣) ، وهو تبرير فلسفى لسيادة الذكر الأخلاقية والثقافية والروحية ولمعاداته للسامية . يرى وينينجر المرأة معنية فقط بإشباع رغباتها الجنسية وبالإنجاب . لا يؤمن اليهود ، فى رأيه ، بأى شىء؛ وبذلك يناصرون الفوضى. يمكن أن تأتى الصهيونية فقط بعد رفض اليهودية، حيث إن اليهود لا يستطيعون فهم فكرة الدولة . تصور مسرحية سوبول بديل أوتو الذى يجسد كلاً من نفسه التى تثير الاشمئزاز وكرهه للنساء . غير أنه عند نهاية المسرحية – فقط – تتكشف هذه النفس الثانية كنفس أنثوية ، وهو العنصر الأنثوى الخفى لأوتو، والذى يمقته بشدة فى نفسه ، وفى كل فرد آخر، وبصفة خاصة فى اليهودية . يختبر الآخر الخاص بأوتو كره أوتو للنساء ولليهود؛ بتحويله إلى فترة طفولته، وإلى والده المسيطر المعنى بالأدب الألمانى، ووالدته الخضوع المراوغة . ووفقًا لسوبول – ومع تحدى أحد أفراد العائلة الناجين – كان والد وينينجر معجبًا بشدة بڤاجنر، وحاول أن يُدخل ابنه عوالم ڤاجنر المهووسة بالقومية الألمانية. كان تيودور هرتزل نفسه منجذبًا إلى موسيقى ڤاجنر . وفى أثناء تأليفه "الدولة اليهودية" كتب فى مذكراته :

> **كنت أعمل بها يوميًا حتى أُرهقت تمامًا . إبداعى كان فى الأمسيات التى كنت أستطيع فيها الذهاب لسماع موسيقى ڤاجنر ، وبخاصة أوبرا "تانهاوزر" Tannhauser * ، وهى أوبرا غالبًا ما أذهب لسماعها كلما قُدمت.** (٥٠)

الجدال السائد فى مسرحية سوبول "روح يهودية" يتعلق بجذور الصهيونية نفسها، ويثير مرة أخرى تساؤلات عن العلاقة بين الصهيونية ويهودية الشتات ويهود الشتات . تبدأ المسرحية بتلخيص يصور بيئة اليهود النمساويين، ثم تستمر بشكل يزيد قليلاً على تطور معقد لمحاولات الرواد . هذه المرة تتكون المناقشة من جدل جاد بين أوتو وأصدقائه كلارا Klara ، وهى صهيونية نشيطة، وبرجر Berger ، وهو يهودى متناقض مع نفسه، وهانز تيتز Hans Tietz ، وهو غير يهودى يلعب دور الحافز ولا تتوقف المناقشة حوله. برجر ، الذى يمثل رفض كثير من المثقفين اليهود الواعين للتوحد مع الصهيونية ، يتذمر من استخدام هرتزل للمعاداة للسامية التى يعارضها بشدة. ومع ذلك ، يحمل أوتو الجدال السائد من خلال علاقاته بهذه الشخصيات وشخصيات أخرى . تصور فقرات طويلة فى المسرحية هجومه الذى أخذه سوبول مباشرةً من "الجنس والشخصية"، ونظرياته عن اليهودية التى ظهر بعضها بصورة غير ناضجة فى "الليلة العشرون".

تقارن دراسة وينينجر الفلسفية المعقدة الشخصية اليهودية إلى ما يطلق عليه اصطلاحًا "الفكرة الأنثوية" ، كمصدر لكل اللاعقلية والفوضى فى العالم . يدعى أن الجنس الآرى هو تجسيد لمبدأ ذكورى إبداعى للوجود ، في حين تجسد المبدأ الأنثوى اللا متشكل لعدم الوجود فى اليهود و- فوق كل شيء - فى الثقافة اليهودية. فى رؤية سوبول لتاريخ الثقافة، كان محور جدل وينينجر هو افتقار اليهود إلى النبالة الذكورية: و"هم ، ككائنات نفسية psychological creatures ، غير قادرين على التعقل، وقادرون فقط على الانفعال .

---

* أوبرا مشهورة من أعمال الموسيقار الألمانى الكبير ريتشارد فاجنر ؛ والمفارقة هنا هى أن النازية الألمانية التى اعتبرت أشد أعداء اليهود عبر التاريخ قسوة ، نظرت إلى فاجنر بوصفه أحد أنبياء القومية الألمانية والعداء لليهود . (س.خ) .

يمثل فرويد هذا الصراع فى المسرحية ، مقدمًا مثالاً للعنصر الأنثوى غير العقلانى لليهود ، لكنه أيضًا يقدم مثالاً للنزعة الإنسانية اليهودية الليبرالية. يُظهر أوتو شيئًا من الإعجاب بالصهيونية ، وهو العنصر العقلانى ، والذى يصفه بكونه "الأثر الوحيد من النبالة الباقى فى اليهودية" . إن إعجاب وينينجر الحقيقى بالمبدأ الذكورى ينبثق من الأساس المثمر الذى وضعه نيتشه وداروين ، والعناصر الأكثر عدوانية للقومية الرومانسية الألمانية . إن دعوة نيتشه إلى التحلى بالنبالة قد ترددت أصداؤها فى المفهوم الخاص بهرتزل عن اليهودى الجديد كإنسان ذى حس أرستقراطى بالشرف والفضيلة، وبالقدرة (النظرة الساخرة للتاريخ اليهودى) على أن يموت كفارس . تتراجع باستمرار شكوى وينينجر المتعلقة بافتقار اليهود إلى النبالة . يتمسك هرتزل أيضًا بالقيم اليهودية، والتى كانت متناقضة، عن عمد وبطريقة مباشرة، مع أسلوب الحياة في الجيتو .

يرى هرتزل أن الصهيونية تنطوى على تقييم راديكالى للمفاهيم اليهودية للشرف ، فقد عادت الفضائل التقليدية للقيود والسلبية والتفكير ، وللعزلة الاجتماعية لمجتمع الجيتو ، غير كافية فى مجتمع فينسيا المتمثل فى القرن التاسع عشر .[٥١]

درس كثير من النقاد اختيار سوبول لوينينجر كممثل لصراعات الحياة اليهودية الأوروبية ، حيث إن فهم أوتو لليهودية، بتطابق تمامًا مع تكوينات القرن التاسع عشر للمعاداة للسامية . لا ينكر سوبول معاداة أوتو للسامية، ويقدمه – كما كان فى الحياة – كظاهرة تُدمر نفسها . ومع ذلك، فإن إعادة البناء التاريخى ليس هو هدف سوبول. أيضًا ، ومن خلال شخصية أوتو ، بدأ مرة أخرى فى

تقديم نقد لاذع لإسرائيل الحديثة. أصبح أوتو رمزًا للإشكالات التى تقبع داخل الصهيونية والتى خلقت الدولة اليهودية . وبالرغم من مناقشاتها الطويلة والملتوية حول طبيعة الصهيونية، والتى يجب أن تقرأ فى إطار علاقتها بإعادة إحياء الصهيونية فى إسرائيل الحديثة، وهو الغرض المحورى للمسرحية ، لم يكن مقبولاً لأوتو، كما لم يكن مقبولاً لسويول ، أن يعتبر أصل الصهيونية نتاجًا لظروف معينة كامنة فى حياة الشتات .

يرى وينينجر أن "اليهودية لا تعبر عن غطاء الدين والطقس، لكنها تعبر عن السمات الخاصة التى يؤكدها الضعف "الأنثوى"، وعدم القدرة على ممارسة الشعور بالذنب، والرأسمالية، والافتقار إلى الروحانية الحقة (التحول إلى البروتستانتية)، والافتقار إلى العقلانية ، وكلها يتعارض مع الصهيونية التى يفهمها كفلسفة عقلية جدًا . تُعلن شخصية أوتو لسويول أن "الصهيونية سوف تغرق فى جحيم اليهودية، وسوف تُبتلع فيها كما يبتلع المستنقع الحجر"[٥٢] ، كما لو كانت الصهيونية واليهودية خصمين متصارعين . الصهيونية التى تمثل كل باقٍ نبيل فى الحياة اليهودية قد قُدر لها أن تصبح ضحية الديانة اليهودية ، وسيؤدى تدميرها إلى عودة اليهود إلى حالتهم الطبيعية فى المنفى . وحتى عندما تسمح الظروف التاريخية لليهود بأن يهجروا الشتات، فإنهم يقاومون بعناد فعل ذلك . فالمنفى شكل من أشكال الوجود التى تناسب الشخصية اليهودية . وهو بذلك غير قابل للتغير، حتى فى حالة قيام الدولة اليهودية . تستخلص شخصية أوتو لسويول ، أنه "سوف تكون هناك حاجة إلى الهجوم على اليهودية من الداخل، وإلى التخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد"[٥٣] . يجسد أوتو السمات نفسها التى يجب أن تهرب منها الصهيونية ، كما يراها هو . بالإضافة إلى ذلك ، فهو يمثل

الأزمة الروحية بين يهود أوروبا فى القرن التاسع عشر ، واليهودى الأوروبى الذى يبدو أن سوبول يحتقره، وأيضًا البيئة الاجتماعية المعقدة التى ولدت فيها الصهيونية.

ومع الأجزاء المطولة لفلسفة وينينجر ، فإن المسرحية غير حاسمة بطريقة لافتة للنظر . قال أوتو فقرته، ثم قتل نفسه وظل بقية المسرحية من دون حل. برأى فى الصهيونية تم إيقافه مرة أخرى ، فلم تكن رغبته واضحة، فهو يسخر من يهود الشتات لكنه لا يعتنق الصهيونية ، حتى مع عناصرها الإيجابية والذكورية والنبيلة . ربما تكون "ذكورية" الصهيونية ، فى رأى سوبول ، هى نقطة ضعفها الأساسية . تمتد عدم قدرة أوتو على الاختلاط مع الآخرين إلى الزواج والإنجاب: "من الأفضل ألا نُولد، بدلاً من أن نأتى إلى عالم كثمرة لحالة من الغثيان الجنسى المكبوت" (٥٤)، ليس من الصعب رؤية تطور هذه الأفكار فى الأيديولوچيا الصهيونية للنقاء العنصرى ، واحتقارها لفكرة الزواج المختلط . إذا أدركت شخصية أوتو لسوبول حقًا فى الصهيونية تنوعًا للآرية Aryanism ، فإنه يعطى صفة شرعية للتوازن المعاصر للصهيونية مع العنصرية . وبذلك ، يرفض سوبول ، من خلال انتحار أوتو ، حتى الطاقة الذكورية للصهيونية كحل . تغلبت قوتها النشيطة المغالية فى الوطنية على نزعتها الإنسانية ، يعتمد هرتزل على رأى فرويد .

لقد شوهدت المسرحية بطريقة صحيحة كنقد لأولئك الموجودين داخل نطاق إسرائيل السياسى، والذين يؤمنون بأن القوة العسكرية هى الحل للمشكلات التى تواجهها البلاد، وهى نوع من اعتماد الآريين على التفوق والماشزمية.

عاش قرين وينينجر بعد انتحاره ، جاذبًا إياه إلى حالة من الغناء والرقص الهستيرى : "أحب نفسى . كما أنا . يهودى ، آرى ، بربرى ، أى شىء أكونه ...

أحب نفسى . أنا على قيد الحياة ! أنا على قيد الحياة ! أحارب. أعمل . أتلوى . يلتهم .. يغنى . يرقص"[٥٦]. القرين هو المتحدث برأى سوبول عن مُركب الصهيونية واليهودية الإسرائيلى الحديث . ووفقًا لسارتي فوخس Sarit Fuchs، "الروح اليهودية تكره ذاتها، وذلك بسبب ضعفها ومنفاها ، وقد أنجبت طفلاً مشوهًا نوعًا ما ؛وهو الإسرائيلى المنظم والتنتهازى والصعب"[٥٧].

يُرى مفهوم سوبول للصهيونية المقدم فى المسرحية كاختزال مستقر .. إن هدفه التحذيرى قد عُنى به اقتراح أن العناصر "اليهودية" جمعت القوة فى إسرائيل، وأن صهيونية هرتزل كانت ، منذ البداية ، إما الشكل غير المناسب وغير الصحيح للصهيونية ، وإما الشكل المزيف، والذى بقى متصدعًا بشدة.

هناك تناقض بين الصهيونية واليهودية الأرثوذكسية، واليوم يحاولون فى إسرائيل أن يصنعوا مزيجًا كاملاً ، مزيجًا من الصهيونية والمسيحانية messianism ، لا أعتقد أن الصهيونية لها علاقة بالمسيحانية أصلاً . فقد كانت أيديولوچيا علمانية ، أيديولوچيا قومية تحاول إعادة زرع اليهود فى إطار تاريخى . بعد حرب الأيام الستة فقط بدأت المسيحانية فجأة فى أن تكون تعبيرًا عن كل من اليهودية والصهيونية، وأعتقد أن هذه هى أسوأ كوارثنا[٥٨] .

> **"أريد أن أرى الصهيونية متحررة من اليهودية" ، يقول سوبول فى مقام آخر: "عندما أقول اليهودية فأنا لا أعنى الكتابات العبرية؛ ولكننى أعنى العناصر الثقيلة المؤذية التى تتقلب بينها : إراقة الدماء، والمذابح، والهولوكوست . هذا عبء مدمر يؤدى إلى التأثر والكراهية . لا أؤمن بمزيج من القوتين"[٥٩].**

نادرًا ما كان وينينجر التاريخى مناسبًا لمسرحية "روح يهودية" ؛ لأن المسرحية، ومع الدراسة المتأنية لسوبول، ليست استغاثة وثائقية لوينينجر ومجتمعه. على

المرء فقط أن يقارنها بمسرحية هرتزل "الجيتو الجديد" The New Ghetto (١٨٩٢) ، التى تقع أحداثها فى الفترة الزمنية نفسها، ليرى كيف أن مسرحية "روح يهودية" ذات علاقة ضئيلة بفيينا ، ومعاداة السامية ووينينجر، وأن بها كثير من الصهيونية الحديثة ومن إسرائيل . إن "يهودية" أوتو هى كلمة رمزية للتقليد اليهودى، وللثقافة السيكولوجية التى هى هدف سوبول الأساسى . فهو يفرق فى المسرحية بين "القيم الإنسانية العالمية" والتقليد اليهودى فى الشتات. ومع ذلك، فهو قادر على تقديس تراث إسرائيل من التقاليد والفلسفات الأوروبية، بالرغم من مسحائها الجدد new messiahs ، بمن فى ذلك فرويد وماركس ، لكونهما يهوديّ شتات ، لأنه أعجب بهؤلاء اليهود "الأقوياء" ذوى النزعة الإنسانية أكثر من إعجابه باليهود "الضعفاء"*.

كان بالإمكان التكهن بردود الفعل النقدية لمسرحية "روح يهودية" حتى فى تطرفها. على العموم كان نقاد التيار السائد الإسرائيلى يفضلون المسرحية، وصاحب كتاباتهم عنها قدر كبير من المناقشات العامة . اتهم بعضهم سوبول بمعاداة السامية وكره الذات، ومتحدين اختياره لوينينجر كموضوع له. كان سوبول ، مع ذلك ، يجاهد ليؤكد عرضه المتعمد لتدمير معاداة السامية لمعادى السامية . التمست المؤسسة الدينية من محافظ يافا فى برقية أن توقف المسرحية التى كانت - كما يمكن للمرء أن يستخلص - "فظيعة فى تشهيرها، يملؤها القبح والأذى والاشتقاق من الجنون التام والفحش والفساد وكره إسرائيل"[١٠]. ادعى

---

* المسحاء (جمع : مسيح، أو ماشيح، فى التصور اليهودى) . والمفارقة هنا تكمن في اعتبار ماركس وفرويد من "المسحاء" الجدد، مع أنهما لم يؤمنا بأى "ماشيح" ، ورفضا التصورات والعقائد الدينية عمومًا من منطلقات مختلفة ؛ ولكن "بشر" كل منهما بمستقبل للبشرية (ولليهود أيضًا) يختلف عن ذلك الذي بشرت به الصهيونية . (س خ) .

أحد أحبار القدس، قبل وقت قصير من العرض الأول للمسرحية فى إدنبره، أنه "كان مقدرًا لهم أن يعرضوا المسرحية فى الخارج. كنت متأكدًا أنه سوف يكون هناك اجتماع عاجل للحكومة متعلق بمعاداة السامية" (٦١). انتقل الموضوع إلى جلسة مناقشة فى مجلس النواب الإسرائيلى، أصدرت بعدها إدارة مسرح حيفا المحلى تأكيدًا أن نص المسرحية سوف يُعدل . وقد حُذف سطران منها.

تلقت المسرحية استقبالاً إيجابيًا عالميًا تقريبًا فى بريطانيا وألمانيا . وامتدحها إرفنج وردل من "التايمز" . تمكن سوبول من تحليل العناصر العامة والعائلية لأزمة الهوية اليهودية فى فيينا فى نهاية القرن" (٢٤ إبريل ١٩٨٣). ويُعبر مايكل كوفنى من "الفيننشال تايمز" عن خيبة الأمل فى المعالجة النظرية للموضوع (٢٤ إبريل ١٩٨٣)، لكن جاك تينكر من "الديلى ميل" كتب باستفاضة عن "الإنجاز الفنى العظيم" لمسرح حيفا المحلى، الذى استبعد جمهوره العالمى" (٢٤ إبريل ١٩٨٣) . يرجع فى جزء منه إلى هذه المقالات - وبلاشك إلى المضمون المثير للجدل الخاص بالمسرحية نفسها - إن حاول القادة المحافظون اليهود فى بريطانيا أن يمنعوا عرض المسرحية. وللأسباب نفسها ، فعل ممثلو الحكومة الإسرائيلية الذين شاهدوا المسرحية فى لندن الشىء نفسه على مسئوليتهم الخاصة . أثار هذا مشكلة المسرح السياسى فى إسرائيل ، بما فى ذلك تلك المسرحيات التى تتناول العلاقات الإسرائيلية - الفلسطينية، مثل مسرحية سوبول؛ "الفتاة الفلسطينية" ، مغذية القناعات المتصارعة للجماهير الأجنبية، وكان هناك قدر كبير من التناقض بين اليهود والإسرائيليين وغيرهم ، الذين شاهدوا "روح يهودية" فى بريطانيا ، وهو التناقض ذو الصلة الضئيلة بالسمات الجمالية للمسرحية من ناحيتها الدرامية. وقد نما تناقض أعظم داخل

المجتمعات اليهودية حول جولة مسرح حيفا المحلى لعرض مسرحية "الفتاة الفلسطينية" فى ألمانيا . خلق نقد الإسرائيلى لذاته صراعات جادة عندما تتعرض لليهود فى الشتات ، وليس لكشف الأسرار العائلية على الملأ .

القراء الإسرائيليون لا يستمتعون حقًا بالأدب الخاص بهم . فهم يقرءون وكأنهم يسوءهم ما يقرءونه ؛ فهم غالبًا ما يشتكون من أن الكتاب والشعراء فى الوقت الحاضر خطرون على "الروح المعنوية القومية"، ومدمرون لصورة إسرائيل عن نفسها، ولسمعتها فى العالم الخارجى [٦٢] .

إن احتمالية أن تكون المقالات والعروض النقدية الأجنبية فى مصلحة مسرحية "فتاة فلسطينية"، بسبب تعاطف الناقد الأدبى مع عواطف وينينجر المعادية لليهودية، والمناهضة للصهيونية فى المسرحية، لاشك أنها تحث على عدم الارتياح الرسمى ، ومع استمرار الجدال حول دور الرقابة، وهو ما أدي إلى إلغاء الرقابة على المسرح المدنى فى إسرائيل عام ١٩٩١ ، فإن هناك مناقشة ضئيلة مسجلة حول قيمة أو تأثير تقديم المسرحيات الإسرائيلية السياسية المثيرة للجدل خارج البلاد ، سواء أكان معاديًا للأبطال، أم أن ممثلى سياسات الحكومة الإسرائيلية يدعمون الصورة الأجنبية السلبية للإسرائيلى الحديث[٦٣] . تهكم سوبول ذات مرة قائلاً : "ليس هناك صعوبة فى فهم وجهة نظرى. إذا لم تستطع أن تتعامل معها فهذه مشكلتك" [٦٤] . يذكر حدثًا وقع بعد العرض الأول فى إدنبره لمسرحية "روح يهودية"، عندما لامه اثنان من اليهود من أفراد الجمهور لتقديمه المسرحية خارج إسرائيل . وكثير من الأنجلو اليهود امتدحه لإثارته موضوع معاداة السامية، ولكسره المحرمات المفروضة من قبل الشعب الأنجلو اليهودى أكثر مما يفرضها غير اليهود . وكما حدث ، كشف كثير من أفراد جمهور إدنبره

غير اليهود عن إحساس بالذنب عند رؤية اضطرابات وينينجر النفسية ، وهم يشاهدون انعكاس معاداتهم للسامية فيه [٦٥].

إن نجاح مسرحية "روح يهودية" فى ألمانيا لظاهرة مبهمة . أعاد الارتباط الرسمى بين مسرح حيفا المحلى والعوامل المادية داخل المسرح الألمانى سوبول ، وكان فى ذلك الوقت المخرج الفنى لمسرح حيفا المحلى ، إلى الشهرة فى ألمانيا، ومن ثم تم عرض ثلاث من مسرحيات سوبول فى مراكز عديدة فى ألمانيا ، بنجاح كبير بصفة عامة . ظهر سوبول من خلال عروض تلك المسرحيات وكأنه يهدف إلى تحقيق أهداف معينة؛ أولاً : عرض للألمان نتاج تاريخهم فى معاداة السامية. وثانيًا: تأكيد أن الإسرائيلى المعاصر لم يعد مخلوقًا كئيبًا للشتات بصفة عامة، وللألمان بصفة خاصة. وثالثًا: ببساطة، لتحقيق الظهور ككاتب مسرحى. اختلف بعض نقاده ، مفترضين أن نجاح عرض "روح يهودية" فى ألمانيا راجع إلى قدرتها على تدعيم المعاداة الألمانية الكامنة للسامية . عنصر آخر وهو دهش الجمهور من رؤيته مسرحية عن معاداة السامية فى ألمانيا يقدمها كاتب مسرحى إسرائيلى .

أدى نجاح سوبول فى ألمانيا إلى جدال حول طبيعة الروابط الثقافية الألمانية – الإسرائيلية التى خلدتها التغطية الصحفية المكثفة، علق بقوله :

> **من الواضح لى أنه بعد كل هذه المجادلات، والاستهجان، والمنع الذى تعرضت له، ذهبت وأقمت مسرحًا فى المكان حيث أرادوا المسرح الذى أقمته ... إن نجاحى فى ألمانيا فعل شيئًا جيدًا جدًا لى : فقد أوضح لى أن الفن ليست له حدود ... قال أحدهم إنه لن يسمح**

لمسرحياته بأن تعرض فى ألمانيا . فى رأى ، إن هذا احترام للاتفاق الجمعى فى الرأى . على الفنان الحقيقى أن يتعالى فوق العقبات كلها التى يضعها السياسيون ومهيجو الدهماء وأصحاب الاهتمامات المتعددة(٦٦) .

لم يُر سوبول فقط كممثل للضمير الإسرائيلى الليبرالى (المدعوم ، إلى حد كبير ، من مثالية الجناح اليسارى الألمانى)؛ لكن أيضًا كالمنشق الذى تجاوزت آراؤه الحدود الضيقة للإجماع السياسى والثقافى الإسرائيلى . ومع ذلك، فاختلافه، و كما انعكس فى مسرحيتى "العودة إلى المنزل"، و"روح يهودية" ، لم يتضمن تدخل الدولة؛ أكثر من كونه مضطهدًا أو مكبوتًا داخل إسرائيل. كانت السلطات ورواد مسرح الاتجاه السائد متسامحين معه، وشهرت به فقط عناصر داخل المؤسسة الدينية ومؤيدوها . ومع ذلك ، فإن أطروحته واختياره الجرىء للموضوع ومعالجته له قد منحته بعض شرر الفنان الخارج عما هو مألوف . وبعيدًا عن آرائه السياسية، وبحثه فى الصهيونية ، فقد أوضح المشاعر غير المعبر عنها تجاه التاريخ اليهودى كثير من الإسرائيليين الذين يخشون أن يوصفوا "بكره – الذات" أو "بالمعاداة – الذاتية – للسامية" auto - anti - Semitism ، وهو لقب ابتكره اليمين الدينى الإسرائيلى . باختياره لأوتو، رُبما يكون وينينجر متطرفًا كممثل ومتحدث باسم هذه الاهتمامات ؛ ومع ذلك، فقد وضعت مسرحية "روح يهودية" موضوع علاقة المثقف الإسرائيلى بيهود الشتات فى منتدى مفتوح بدلاً من مواجهتها بقصص مجازية كما فعل الكتاب الآخرون ، مثل عاموس عوز وأ.ب يهوشوع ، (٦٨) أو بدلاً من تجاهلها تمامًا.

بعد نجاح كل من "روح يهودية"، ومسرحية سوبول التالية "جيتو" فى ألمانيا ، أخذ كتاب مسرح آخرون مسرحياتهم إلى ألمانيا . اكتشف معظمهم أسبابًا

أيديولوچيا معقدة لهذا النجاح الساحق فى مجتمع المثقفين الألمان. ومع ذلك، فهناك مقياس للسذاجة فى جهودهم . مع ذلك، فقد كانت هناك أمثلة على تفاعل سريع ، فقد ظلت الجماهير الألمانية جامدة فى مواجهة مذهب الاعتراف الإسرائيلى .

مزق الإسرائيليون ستراتهم، وبقى الألمان غير متعاطفين معهم. فهم غير قادرين، وغير راغبين فى مواجهة (هذه الموضوعات) . أحيانًا ما يشاهدون كشف الذات هذا - والذى طوره ضد مخاطره نظام ثقافى راقٍ - بتعبير ساخر معين، فالإسرائيليون الذين يأتون إلى ألمانيا دائمًا لا يعرفون كيف يتعاملون معها"[١٩] .

بقى غير مؤكد ما إذا كانت هذه المحاولات المسرحية الإسرائيلية - الألمانية تمثل جهودًا صادقة من قبل كتاب المسرح الإسرائيليين لإثارة شعور الألمان بالذنب، أم هى محاولة لمخاطبة التكامل اليهودى - الألمانى القومى؛ أو لإعطاء شكل للتعاطف غير الواعى مع الألمان المعادين للسامية، من خلال النفور الواضح ليهود الشتات . يقترح داڤيد ڤيتز توم David Witztum أنهم لم يكونوا سوى وسيلة لتحقيق عرض المسرحيات التى، فى رأيه ، كانت ستختفى من دون أن تترك أثرًا بغير ذلك .

يكشف سوبول عن صدام مع أحد النقاد :

بعد عرض "روح يهودية" قال لى أحدهم ، ربما يكون مهاجرًا إسرائيليًا، "لماذا عليك أن تعرض على الألمان هذا الجانب منا؟" تساءلت : "هل تعرف ما هو الإسرائيلى اليهودى اليوم؟ هو شخص

> **يحمل فوق ظهره وداخل روحه ألفى سنة من معاداة السامية، ومن الحاجة إلى التخلص منها، يجرجر معه حيثما يذهب قصة الصهيونية التى أخفقت، ويجرجر مشكلات الهوية والجيتو وتعاون الناجين . فهو ليس الشخص اللطيف الذى تحب أن تقابله ، وإذا لم ترد ذلك ، فلا تدعونا[٧٠] .**

ويضيف أن أفراد جيله من الإسرائيليين توقفوا عن النظر إلى أنفسهم على أنهم ضحايا ، تمامًا كما عاد الألمان الشبان لا ينظرون إلى أنفسهم كجلادين[٧١] . تؤكد استجابة سوبول وأولئك المحاورين، الفروق بين فهم التاريخ والثقافة اليهودية من قبل الكتاب الإسرائيليين من جهة، ويهود الشتات من جهة أخرى .

يقر سوبول فى مسرحية "الليلة العشرون" أن الصهيونية هى نتاج تفكير أفسده كره الذات والشعور بالذنب ، والاضطراب العصبى؛ فى مسرحية "العودة إلى الوطن" يقدمها كنتاج لطمع ونزعة مادية ساخرة ، مدعيًا أنه لم يكن هناك قط فلسفة صهيونية متسامحة . تخبرنا مسرحية "سلفستر ٧٢" أن الصهيونية غير مناسبة لزمن الواقع المعاصر للدولة اليهودية ؛ وفى "فتاة فلسطينية" ترى الوحشية المؤسسية الإسرائيلية فى حالة تفعيل . ولا يشير سوبول فى أى مكان من المسرحية إلى ما يجب أن تكون، أو لاتكون، عليه الصهيونية، فمسرحياته عبارة عن مقالات لكشف الوهم والغضب . إن التركيز فى مسرحياته مازال على الواقعية الاجتماعية بتيماتها المستمرة : وهى إخفاق الدولة فى أن تصل إلى الأيديولوچيا المؤسسة المتعالية والمثالية . بدلاً من ذلك ، هى وجود مثالى ناقص ، ونتاج تفسير خاطئ وحاقد لفلسفة تعكس البرجوازية المدنية الأوروبية على

إطلاقها، وليس مجتمعًا زراعيًا اشتراكيًا قائمًا على المساواة. سوبول ليس أول من يوضح هذه الشكوى؛ لكنه ، مع ذلك ، أول من فعل ذلك بطريقة تامة جدًا، وبشكل محترف.

الفصل الخامس

نهاية البطل



نهاية البطل

دعم حكم سوبول على المجتمع الإسرائيلى مسرحيتان، إحداهما لهليل ميتلبونكت Hillel Mittelpunkt ، وهى شكل روائى مثير، تقع أحداثها فى دولة خيالية. والأخرى شكل من الدراما الوثائقية التاريخية القائمة على تاريخ إسرائيل الحديث. تمثل المسرحيتان خطوة متقدمة فى خفض قيمة بطل الصابرا والصهيونية، والأيديولوجيا التى تولدت منها. وفقًا لميتلبونكت ، فإن إسرائيل قد فقدت أهدافها ومراميها، وحلت القوة والاستغلال محل الأخلاق الفردية والجمعية . إن إعادة إحياء الصابرا الحديثة هى تناقض مع الأبطال الإيجابيين الذين ، فى زمانهم ، استحوذوا على المخيلة العامة، وأقاموا عنصرًا مهمًا للأسطورة القومية.

مشيرة إلى نوع من ميلودراما الأسود والأبيض السينمائية فى الأربعينيات والتى تقع أحداثها فى بلد غريب، توظف مسرحية "إخوة فى السلاح" Brothers - in - arms (١٩٩٢) ، لميتلبونكت ، كلاشيهات نمطية، مثل مقاهٍ غير أخلاقية وعاهرات ومهرجانات وغنى فاحش فى أيدى فاسدة والمهاجمين وتجار السلاح والمخدرات وامرأة جميلة مشئومة ، والطبيب غير القادر على علاج أمراضه هو . إنها مسرحية تقف فى الطابور الطويل لمثيلاتها عن الأطباء الأدباء الذين يضعفون فى أرض غريبة حارة . رفقاء السلاح هم ثلاثة جنود إسرائيليين سابقين، ورفاق حرب يعيشون الآن فى جزيرة فى البحر الكاريبى . أحدهم مندل Mendel ، وهو مستوطن سابق فى إحدى المستوطنات ، مدمن مخدرات، والثانى باندز Bandes ، تابعه، والثالث جانز Ganz ، عالم أحياء مخز يبحث عن تسلية فى أرض اللوتس فى الجزيرة ، جانز "بطل" المسرحية ، هو ظل الصابرا المظلم ؛ وهو جندى مرتزق ذو تاريخ متميز فى الخدمة

العسكرية والذى ، بعد سجنه فى إفريقيا ، يبحث الآن عن ثروته فى بانزاى Banzai ، وهى المكان الروائى الذى يُعبر عن جزيرة في البحر الكاريبى . يبدو أن لدى ميتلبونكت أحداثًا مسبقة : وهى حالة خاصة بأفراد وجماعات إسرائيلية مشابهة فى إفريقيا وجنوب أمريكا، لم تكن قد نُشرت إلا بعد كتابة المسرحية ببعض الوقت ، ولكن قبل عرضها .

لا يفتقر جانز تمامًا إلى الشرف؛ فصديقه باندز ، الذى أنقذ حياته فى حرب يوم الغفران (حرب ٦ أكتوبر) ١٩٧٣ ، مهدد بالاغتيال من قبل الفرع الإسرائيلى للمافيا، وجانز يبحث عنه حتى يحذره ويرد له الدين . لا يفتقر جانز أيضًا إلى الرومانسية؛ فعشيقته السابقة ، حافا (حواء) Hava ، هى الآن زوجة مندل، ويستمران فى علاقتهما ويخططان للهرب معًا . ومع ذلك ، تجبره الظروف على العودة إلى باندز فى محاولة أخيرة ناجحة لإنقاذه فينتحر جانز . كان موته مخزيًا: فقد استُئجر قناص لقتله لكنه عدل بازدراء عن قتله . وبذلك يكون انتحار جانز عملاً لا طائل منه، ويتصف ببطولية ضئيلة .

سمات البالماخ التقليدية كلها قد أُفسدت فى المسرحية : المشروع والشجاعة والجاذبية الشخصية، وحتى الشرف. ولم يعد "التأسرل" Israeliness متميزًا ، ولم تعد هناك أهمية للقومية، وللخدمة العسكرية التى يتشاركها الرجال . وحتى القناص إسرائيلى . لم يتم عولمة إسرائيل فقط؛ بل تم تحويلها إلى أسطورة سلبية، فقد تراجع بطلها الأخلاقى والداعى إلى المذهب الإيجابى للصهيونية، ليصبح صورته الأسطورية المتناقضة ، الإخفاق الأخلاقى الذى محيت سيطرته المادية من إسرائيل . القائد الإسرائيلى الشجاع هو جندى مرتزق، وبائع متجول للمخدرات، وتاجر سلاح ، يصفه القاتل الأجير "بالظل" . يحتقر الرجال الثلاثة جميعًا جذورهم، ويلطخون تاريخهم، ويرفضون بلادهم. "أنت وأنا" ، يقول

أحدهم: "نحن نسىء إلى سمعة الخيمة" ! الخيمة نفسها ، الطمى نفسه ، مرحاض البراز نفسه ! تدرك شخصيات ميتلبونكت أن أسطورة الإنجاز والقوة، والتى تمنح الثقافة الإسرائيلية حيوية منذ ١٩٤٨ قد تم تدميرها.

استطاع ميتلبونكت تغليف رغبة جيل ما بعد ١٩٧٣ ، وهو جيل من الأسود يكتشف فجأة أنهم لم يعودوا مرهوبى الجانب، أو محترمين من بقية من فى الغابة . إن جوهر حياتهم ، وثقتهم بتفوقهم المعنوى المغلف بالقوة التى يمكن تبريرها، قد تبخر . أدركوا أن إسرائيل أمة مثل بقية الأمم، تحمل مقارنة خاصة بأمريكا بعد حرب فيتنام فى توهمها وفسادها وانتهازيتها . تروج الصهيونية "لتطبيع اليهود" normalisation ، ولتحويل اليهود من سكان غرباء فى بلاد أناس آخرين إلى أسياد مسيطرين على أرضهم . تحمل مسرحية "الأخوة فى السلاح" "التطبيع" إلى أقصى أطرافها المضللة .

خطا ميتلبونكت خطوة أبعد من ذلك فى تحليله لأحداث ١٩٧٣ وما بعدها ، مقدمًا عملاً فذًا فى عملية التخلص من التغليف الأسطورى للأشياء عن طريق الاعتماد على التاريخ الإسرائيلى الحديث، والذى كان تجربة معيشة لقطاع كبير من الجمهور الإسرائيلى، فى حين أخذت مسرحية "الإخوة فى السلاح" أحد كلاشيهات الثقافة الشعبية، وحولته إلى مجاز انهيار إسرائيل. مسرحية ميتلبونكت الوثائقية جورودیش Gorodish (١٩٩٣)[٢] ، مثل مذهب "تستقرئ الحاضر من خلال الماضى"، فقد أقيمت على حقيقة هى حياة قائد إسرائيلى ، وهو صموئيل جونن Shmuel Gonen . ولد جونن فى فيلانا عام ١٩٣٠، وتربى فى منطقة مياشيريم الأرثوذكسية المتشددة فى القدس، والتى قُدمت فى المسرحية من خلال مقتطفات مستمرة من نصوص التوراة . تمرد على تربيته الأرثوذكسية المتشددة، والتحق بالهاجانا Haganah ليقاتل فى حرب التحرير.

أداؤه فى أثناء حرب الأيام الستة كأصغر قائد فى الجيش منحه لقب "البانون الإسرائيلى" The Israeli Patton * . وعدَّه زملاؤه الوريث الطبيعى لمكتب قائد الكتيبة، ونجح فى ذلك ، وكان سيكون أول رجل من خلفية متدينة يشغل هذا المنصب. بعد الحرب احتُفى به، وتم تكريمه كبطل إسرائيلى حقيقى. ووفقًا لميتلبونكت ، كان أيضًا ممثلاً لتعظيم الذات، وللطبقية الحربية الفاسدة والمتغطرسة . بعد توليه للقيادة الجنوبية فى حرب يوم الغفران (١٩٧٣)، اتهم جونن بارتكاب أخطاء جسام فى تقديره للأمور، وحرم من الترقى فى الوظائف العسكرية العليا فى المستقبل، فاستقال من الجيش، وأصبح رجل أعمال وتاجر ماس، وارتحل خلال إفريقيا، ومات عام ١٩٩١ .

سطح جوروديش Gorodish الصورة البطولية لقيادة الحرب العسكرية ، بما فى ذلك صورة بطل الصابرا المعيارى، موشى ديان ، البطل العسكرى ووزير الدفاع فى حكومة جولدا مائير . قدم هذا خطوة أبعد فى التقليل من قيمة البطل والأيديولوچيا التى تولد منها . خرجت المسرحية من تجربة خدمة ميتلبونكت النظامية فى الجيش ما بين ١٩٦٧ - ٧٠ مع فرقة جولانى Golani Brigade المراقبة لقناة السويس . ومع جوروديش، ارتبط المسرح الإسرائيلى المدعوم لأول مرة فى مواجهة مباشرة مع الأحداث التاريخية كحرب يوم الغفران، من خلال إحدى الشخصيات الأكثر التصاقًا بها . وظل شبح جونن الذى أطلق

---

* نسبة إلى الجنرال چورج باتون أحد أشهر قادة الدبابات ثم الجيوش الأمريكية إبان الحرب العالمية الثانية، شارك فى الإنزال العسكرى الكبير فى شمال إفريقيا، ثم فى غزو كل من صقلية وإيطاليا، وتحرير فرنسا ... إلخ .

عليه اسم التدليل جورودیش ، وهو اسم أسرته الأصلی، يطارد أية محاولات للتفكير المتأنى حول الأخطاء الفادحة والمأساوية للحرب التى أصبح ، أولاً ، رمزًا لها، ثم ممثلاً لأسطورة البطولة المتعفنة بأسرها.

ومع ادعاءات ميتلبونكت للبلاد ، فإن مسرحية "جورودیش" تعد بصفة عامة مسرحية وثائقية، تقوم على أساس من الأحداث الجارية والشهادات الشفهية، وذلك على عكس وثائق سوبول التاريخية الجيدة الدراسة . يزين ميتلبونكت الحقيقة التاريخية بتفسيره الخاص، فأصبحت الأحداث التاريخية المثيرة للجدل صورة مجازية تعليمية لأحداث إسرائيل الحديثة . أثارت المسرحية باستمرار مناقشات عامة ساخنة، فقد عملت كنموذج إضافى لمسرحية تقوم بدوْر الدراسة، والتى استمر حولها الجدال ، فى حين أخذ النقاد عمومًا مواقع سياسية بدلاً من تقديم نقد جمالى. كانت البروفات تقام فى جو حجرة العمليات العسكرية الحافل بنوع من السرية . وأحيط كل شيء متعلق بالمسرحية بالسرية التامة [٣] .
تبدأ مسرحية جورودیش عام ١٩٨٩، بسفر الصحفى آدم باروخ Adam Baruch إلى بانجوى Bangui ، عاصمة الجمهورية الإفريقية الوسطى ، ليقيم أول مؤتمر صحفى إسرائيلى مع جورودیش وذلك لسنوات عديدة . بعد فضيحته، هرب جورودیش إلى إفريقيا ليصبح تاجر ماس . وبينما كان القائد السابق ، الذى يشعر بالمرارة والألم ، مستغرقًا فى ذكرياته، فى صورة الشخص الانضباطى الصارم؛ عندما كان قائدًا للواء السابع ، وهو أول لواء دبابات إسرائيلى فتعود المسرحية إلى فترة منتصف الستينيات . ولقد رسم جورودیش فى المسرحية، يأمر جنوده فيطيعون. ووفقًا لنص ميتلبونكت، فهو فاسد ومتوحش وفج، وأحيانًا ما يكون سيكوباتيًا ، كما ظهر فى أحد المشاهد مع أحد النحاتين وهو أُولريخ Ulrich [٤] حيث كانا يختبران القذائف .

أثنى المؤرخ شاباتاى تيفيت Shabtai Tevet على جونن فى أحد الكتب التى رفعته من مجرد قائد حربى إلى رمز قومى وإلى أسطورة. رسم تقييم تيفيت عام ١٩٦٩ (فى Hashufim Batzriah باللغة العبرية والتى تعنى حرفيًا "البرج المعرض للخطر"، ولكنها نشرت فى نص إنجليزى بعنوان "دبابات تموز") صورة فيها كثير من التملق لجونن، وينادى بتلقيبه بيهوذا المكابى لـ Judas Msccabeus الجديد[٥]. وبعيدًا عن نص تيفيت الذى قُدمت فقرة منه فى المسرحية بطريقة ساخرة :

على بعد ستمائة وخمسين كيلو مترًا من هنا يحفر صموئيل جورويش بحثًا عن الماس عام ٦٧ ، كان جورويش فى السابعة والثلاثين من عمره ، ولكن اسمه كان ذات مرة صموئيل جونن ، متقمصًا شخصية يهوذا المكابى* . لقد كان بطلاً ، وأعلن الحرية وأحبته الأمة كلها. كان حتى عام ١٩٧٣ مثالاً للجندى الجيد ، الجندى الذى تعرض للخطر فى البرج.[٦]

بعد ذلك ، أعطى جورويش بسخرية خادمًا من الدروز فقرة ليقرأها : "بدأت المعركة وهم معرضون للخطر فى البرج" . وكنتيجة للانتصار عام ١٩٦٧، وتأليه العسكرية ، على حد تعبير أحد قادة الجيش الذى اقتبسته الصحف الإسرائيلية، "كان الكل مخمورًا حقًا بالنصر بين حرب الأيام الستة وحرب يوم الغفران لكن الفرق أننا من وقت إلى آخر كنا نوبخ أنفسنا ونتذكر أننا من لحم ودم . عاش جورويش فى جبل أولمبيا . واعتقد أنه ابن الآلهة" [٧].

---

* في التاريخ الأسطوري لليهود : يهوذا المكابي قائد ثورة المكابيين اليهودية ضد الحكم الروماني . (س.خ) .

أمد كتاب تيڤيت وبعض المقالات الصحفية ، خاصة المقالات التى كتبها آدم باروخ (آخر صحفى قابل جونن قبل وفاته) بمادته. ولفترة اعتقد الناس أن باروخ، الذى ظهر كشخصية فى المسرحية ، سوف يأخذ دوره فى الحياة، لكن المخرج رفض هذا تمامًا . تتناول المسرحية علاقة متخيلة بين وزير الدفاع ، موشى ديان، وجوروديش ، وهى العلاقة التى تُلقى بعض الضوء على صعود وجوروديش وانهياره. كان كثير من محادثاتهما يدور حول الاستراتيجية العسكرية. ففى أحد المشاهد، على سبيل المثال ، كانا جادين فيما يتعلق بتجهيزات الحرب، يحاولان استكشاف الصراع على السيادة بين الحكومة والجيش . يظهر ديان كنوع من العبقرى الشرير ، معذبًا جوروديش بتلميحات بوعود للترقية فى مقابل النجاح العسكرى . تندلع حرب الأيام الستة : كان جوروديش مستعدًا وأدى واجبه أداءً رائعًا . أصبح كثير من الخطاب المتعلق بالفرقة المدرعة التى يقودها جوروديش جزءًا من الثقافة الإسرائيلية . وفى العرض العسكرى الذى أقيم للاحتفال بالنصر، تفوه جوروديش بالجملة التى أصبحت مرتبطة بجونن حتى نهاية أيامه: "لقد نظرنا إلى الموت فى وجهه فأنزل الموت عينيه" [٨] .

وبمرور السنين ترقى جوروديش فى السلم العسكرى ، وكان ديان دائمًا إلى جانبه ، مازال يعده بالمجد فى كل فرصة. تقع أحداث أحد المشاهد فى منزل ديان عام ١٩٧٣ ، ويشتمل على عرض تم إعداده لمجموعته الشهيرة من المقتنيات القديمة التى يُعتقد ، فى ذلك الوقت ، أنها مسروقة . ناقشا موضوع قناة السويس . اقترح ديان (افتراضًا) أنه فى حالة الحرب، قد يؤدى الانسحاب من القناة إلى كسب سياسى .

عُين جوروديش بعد ذلك قائدًا للمنطقة الجنوبية، واندلعت الحرب فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣ . تلقى أوامر أخيرة فيما يتعلق باستراتيجيته، لكن عملياته أخفقت،

ومنى الجيش الإسرائيلى بهزيمة منكرة . تبع سقوطه مشهد مثير أدركت فيه فصيلة فى القناة أنها على وشك أن تُذبح ، يتوسل باهيما Pahima ، وهو جندى ، إلى القائد ، كرملى Carmeli ، فى موقعهم فى القناة قبل اندلاع الحرب بفترة قصيرة : "هيا دعنا نخرج من هنا ..."

كارميل : ماذا ؟

باهيما : من الخدمة.

كرملى : هل أنت مجنون ؟

باهيما : على مدى أسبوعين ونحن نرسل تقارير إلى مخابرات الجيش، ولكن بعضهم يمسح بها مؤخرته .

كرملى : إنها مجرد مناورات عسكرية .

باهيما : وإذا لم تكن ؟ نحن تسعة عشر أخًا (مضاعفة) ، ثلاثة منهم طهاة، لم يطلقوا النار قط فى حياتهم .

كرملى : استمر فى المراقبة ! (يرن جرس التليفون) الكتيبة التاسعة ... ماذا؟ ما الأمر العاجل؟ "عملية دوفكوت" فورًا ؟ ماذا تعنى "دوفكوت" بحق الجحيم؟ (٩)

باهيما : (يضع سماعة التليفون وهو غير مصدق) إنهم داخلون الماء ...

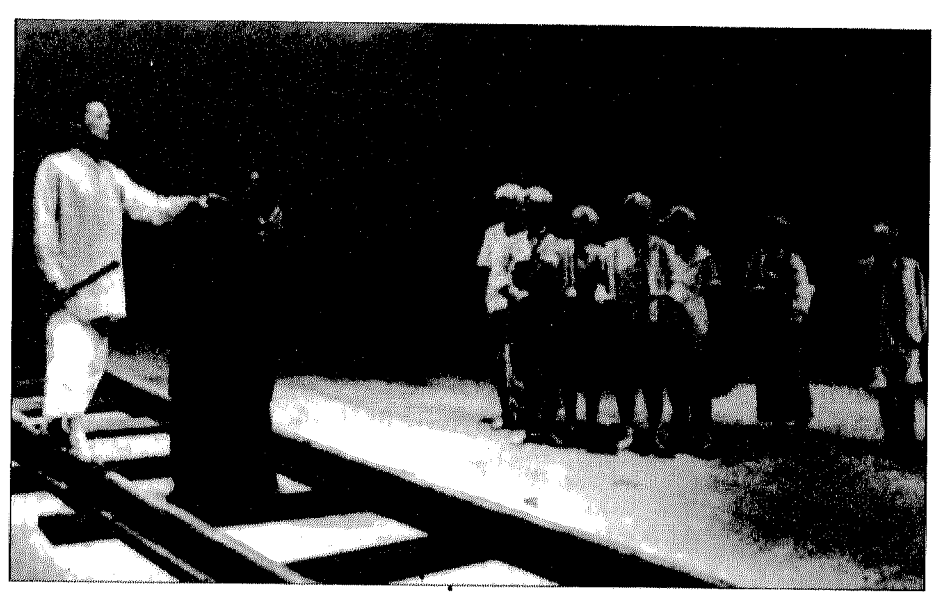
كرملى : ماذا؟

باهيما : سينزلون أسفل إلى الماء !

كرملى : من ؟

(سكون . يغمر شعاع من الضوء المكان . يتجمد الرجال فى الحال، ثم يخيم الظلام) [١٠] .

عـــام ١٩٧٤ ، وبعــــد الحــــرب ، درست لجنة أجـــرانات Agranat Commission تصرفات صموئيل جونن ورفاقه القادة ، وكان يرأسها القاضى شـمـعون أجـرانات Judge Shimon ، وهى المؤسـسـة التى أقيـمت لدراسـة الإخفاق فى توقع الهجوم المصرى السورى ومواجهته. استخدم ميتلبونكت وثائق اللجنة، التى تم العثور عليها بالفعل، كنص لسماع مسرحيته (ص١١١) ، مع أن التقرير الشامل لتفاصيلها كان لم يتم الإفراج عنه بعد . ألقت اللجنة الحقيقية باللوم بالدرجة الأولى على القادة العسكريين ، على دافيد إليعازر David Elazar ، الذى كان حينئذ رئيسًا للأركان ، وإيلى زئيرا رئيس المخابرات العسكرية ، وجونن. وُجد فى المثل الأول أن جونن قد أخفق فى طلب تعزيزات، وأخطأ فى توقيت نشر قواته . اقترحت اللجنة أن يُعفى كل من جونن وزئيرا من مهامهما، وأن يستقيل إليعازر . وقد تمت تبرئة رئيسة الوزراء جولدا مائير وموشى ديان . وفى عام ١٩٩٤ خرج زئيرا عن صمت استمر عقدين ، بنشر مذكراته اللاذعة، التى اتهم فيها لجنة أجرانات بحمايتها لأولئك المسئولين مسئولية أساسية عن الكارثة ، وهما مائير وديان . حاول جونن أيضًا أن يهاجم النتائج التى توصلت إليها اللجنة من بانجوى حيث كان يعيش حينذاك. ادعى الرأى العام أن جونن قد مات ثلاث مرات ، أولها عندما اندلعت الحرب، وثانيهما عندما تم نشر ما عُثر عليه وتم إعفاؤه من مهامه العسكرية، وثالث مرة فى سبتمبر ١٩٩١، عندما توفى بالفعل متأثرًا بأزمة قلبية فى سن الواحدة والستين، يُقال إنه مات كسير القلب فى ميلانو، وعدَّه كثيرون الضحية الأخيرة لحرب يوم الغفران .



مسرحية حانوخ ليڤين "أحلام الطفل"

لم يكن مصدر الجدل الذى أعقب المسرحية نابعًا من تقديم جونن كبطل مزيف، أو كصورة كاريكاتيرية لديان وماثير؛ ولكن الرسالة الكامنة فى المسرحية هى اختلاف ميتليونكت فى الرأى بأن المؤسسة السياسية كانت تعد للتضحية بالجنود فى حرب يوم الغفران من أجل مكاسب سياسية مستقبلية . إبستين Epstein ، جندى المراسلة لخدمة جوروديش ، وهو شخصية روائية فى المسرحية ، هو المتحدث باسم الكاتب المسرحى نفسه ، يعرض لأن ديان وأعضاء آخرين فى الحكومة الإسرائيلية قد تعمدوا استخدام استراتيجية عسكرية متصدعة قبل أن يعينوا جونن غير المستعد قائدًا للمنطقة الجنوبية قبل شهور قليلة من الهجوم المصرى المتوقع . السبب ، الذى يقترحه إبستين على مندوب الدفاع عن جوروديش ، هو أن ديان كان يأمل من إصابة عدد كبير من

الإسرائيليين، وتقديم امتياز عسكرى رمزي للمصريين وانتصار جزئى، إلى دفع كل من إسرائيل ومصر إلى سنابل مباحثات السلام الفعلية الأكثر إثمارًا . فى الحدث نفسه ، قلل هو ورفاقه من قوة الهجوم المصرى وتنظيمه. ولم تعتبر المخابرات الإسرائيلية ولا الأمريكية المصريين مستعدين للحرب . خط بارليف ، وهو شبكة معقدة من التحصينات الإسرائيلية فى شبه جزيرة سيناء ، تمت السيطرة عليه بعدد صغير جدًا من قوات الاحتياط . وثبت إخفاقه في أثناء حرب ١٩٧٣ . "علم كل طاهٍ فى الجيش أنه لم يعد هناك خط بارليف . وأنه لم يعد ممكنًا الاحتفاظ بالمواقع فى القناة، وأن الجنود على خط النار قد أرسلوا ليلقوا حتفهم". [١١] اعترض عمدة تل أبيب السابق شلومو لاهات Shlomo Lahat ، الذى كان ذات مرة قائد جونن ، بشدة على وجهة نظر ميتلبونكت : "أقبل فكرة أن حكومة إسرائيل ربما تكون مخطئة لعجزها؛ لكننى أرفض تمامًا فكرة أنها تخلت عن عمد عن جنودها بهذه الطريقة". [١٢] تشبه المسرحية فيلم ج.ف. كيندى لأوليفر ستون فى توجيه الاتهام بالتآمر السياسى على نطاق واسع.



أمنون ليڤين ورامى دانون فى مسرحية شنيدل ١٩٩٣

إحدى الصعاب التى واجهها ميتلبونكت فى رده على هذه الأحداث كان حساسية أولئك المرتبطين بجونن ، وأفراد أسر الأبطال كلهم ، فحاول أن يتجاوز هذه المشكلات عن طريق النفى الأقرب إلى السذاجة للوثائق أو الطبيعة البيوجرافية التى قامت على أساسها المسرحية. صحيح أن كثيرًا من الشخصيات والصدامات روائى ، بما فى ذلك المشاهد مع ديان وجولدا مائير ؛ أيضًا ، تتفوق أحداث بعينها كأى شكل من أشكال الواقعية . فعلى سبيل المثال ، الجندى الشاب الذى يدعى فريدمان ، والذي انتحر ، يطارد جوروديش خلال المسرحية ، وزارته سيدة عجوز ضريرة غامضة، هى أم ناجى ، التى أسدت إليه نصيحة ، وهو نوع

من الكورس لبطله شبه المأساوى . ووفقًا لأدم باروخ ، فإن المسرحية تجمع بين عدد من الأنواع الأدبية، بما فى ذلك الواقعية والدراسة والسريالية . ففى الحالة الواقعية لا يبتدع ميتلبونكت شخصيات تاريخية فقط؛ بل حوارًا مميزًا واضحًا لجماعة معينة. وفى الحالة السريالية ، يجمع أم ناجى وشبح فريدمان. وفى مرحلة الافتراض البحثى، فإنه يثير موضوعات متعلقة بالأيديولوچيا .[13]

يقدم فريدمان فى المرحلة الأولى رؤية لوحشية جورديش المشكوك فى دوافعها فى مسألة التخلص من جسده، وملاحظة على التضحية بالجندى الفرد من أجل النظام الطبقى المراوغ . يناسب فريدمان أكثر "الذكرى الذاتية لكل إسرائيلى ثان ، الذكرى التى تعود بنا إلى الحرب. وتظل شمعتها الصغيرة تصحبنا فى طقوسنا كلها وسط الكبت العام المفهوم للآخرين"،[14] . فهو يمثل موضوعى المسرحية عن الموت والقدر المأسوى ، والذنب غير المعترف به لجورديش، الذى لا يعلم بحضور فريدمان، إلى أن تضاءل هو نفسه إلى حجم الضحية. تُشير شخصية أم ناجى التى ظهرت بالقدر نفسه من الرمزية إلى مسرحية "الأم شجاعة" لبرشت ، وفى تنبوئها بنجاح البطل وسقوطه ، وتشير إلى شخصية تيرسياس العراف في "الملك أوديب".[15] تتفوه المرأة العجوز بأكثر تداخلات المسرحية أهمية : "آى ، آى، أيها القائد ، أيها القائد ... لاتزال لا ترى. أحبك الناس لأنهم رأوا فيك كل ما أرادوا أن يروه فى أنفسهم، ويكرهونك اليوم لأنهم يرون فيك كل ما يكرهون رؤيته فى أنفسهم".[16] هذه خطبة وداع شفافة للأسطورة المؤسسة، وللشخصية المحورية فيها وهو بطل الصابرا.

هدف ميتلبونكت هو تجسيد كلمات أم ناجى : فقد حاول تفسير ليس فقط جورديش الرجل بل أكثر تحديدًا ، الزمن ، فى كلماته هو :

بالنسبة إلى جوروديش، هو أكثر الإشارات تطرفًا لهذه الفترة؛ لأن حرب يوم الغفران قد ولدت عندما انتهت حرب الأيام الستة، وتحول جوروديش إلى بطل قومى ... (١٧)

وكمعظم جيلى كانت حرب يوم الغفران بالنسبة إلىّ نقطة تحول ، بداية لمرحلة من انقشاع الوهم الخاص بأساطير المجتمع الإسرائيلى . بالنسبة إلىّ كان هذا زمنى عندما كان الحلم "بإمبراطورية إسرائيل" فى أوجه، واعتقد جوروديش فيه بشدة وجسدته هذه الأسطورة . (١٨)

اتخذ ميتلبونكت ، بذلك ، جوروديش كرمز لفترة الاعتزاز بالذات القومي، التى كان تعظيم القوة فيها سمة أساسية ، ونتاجًا "للبارانويا القومية التى تربى عليها أطفال البالماخ، وللتطلع إلى الأمة الكاملة التى أقامت فى ست سنوات إمبراطورية من غرورها". (٢٠)

إن نتاج الزهو القومى المغرور، كذلك الزهو المغرور الخاص بجوروديش ، يمكن أن يكون كارثة فقط . أيضًا ، تقدم المسرحية نقدًا لشخصيات راسخة بعينها فى زمن جوروديش، والتى مازالوا يوقرونها لدرجة كبيرة . فهى تُلقى بظلال الشك على التماسك والأخلاقيات السياسية لجيل بأسره من القادة الوطنيين ، مائير وديان وبارليف (رئيس الأركان الإسرائيلى ، ١٩٦٧ - ٧٢ ، ثم أصبح بعد ذلك السكرتير العام لحزب العمل) وإريل شارون (وهو الحزبى اليمينى المتطرف الذى كان منافسًا لجوروديش فى منصبه الأخير).

يتعارض تقديم المسرحية فوق خشبة المسرح تمامًا مع إدانة ميتلبونكت غير المتهاودة للعسكرية كهدف فى ذاتها ، وللمؤسسة العسكرية التى أساءت تقدير الأحداث بطريقة مأساوية عام ١٩٧٣ . قدم العرض في شكل مُنمق مجسدًا

للرايات الوطنيـة والموسيـقى الصـاخبـة، ونوع من التصـوير الأيقـونى المسـرحى الموحى بالفـاشية . وكانت النتيـجة هى توحد الجـمهور مع مـصايد المجد القـومى من دون فهم هـجوم ميتلبونكت السـاخر عليها . تقدم المسرحية الآن فى المدارس كتدريب وطنى لاستنفار الذات، وينظر لجونن كضحية للنظام غير الموجه.

شـرحت هذه المسـرحيـة إحدى المشكلات المحورية فى الدراما الإسـرائيليـة، برغم قوة قصتها وتأثيرها العاطفى . ومع غموضه فيما يتعلق بطبيعة مسـرحيته الوثائقية، لم يفعل ميتلبونكت أكثر من الصياغة الدرامية للحقائق المعروفة بالفعل للجمهور الإسرائيلى . وتبعًا لذلك أُجبر الجمهور الإسـرائيلى على الاعتماد أكثر من اللازم على المعلومات الثقافية الخاصة به .

مثل الطفل الذى تُحكى له القصة نفسها قبل النوم ليلة بعد ليلة . فـالجمهور الذى يحـضـر لمشـاهدة مـسـرحيـة جورويش يعـرف مـاذا سيـحـدث، وأنه من المستحيل أن تفاجئه بتغيير فى أحداث القصة . وعندما ، فى النصف الثانى من المسرحية، علقت لافتة على الستارة مكتوب عليها تاريخ ١٩٧٣ ، يمكنك أن تسمع همسات المشاهدين المثارين : "الآن ، الآن سيحدث". [٢١]

إذا لم يكن الجـمـهور مـشـاركًا فى "حلم إمبـراطورية إسـرائيل"، أو حلم المجد الوطنى أو السـلام أو القـوة ، أو أى من الأيديولوچيات الخطابيـة المميـزة التـابعـة من حـرب الأيام السـتـة ، فإن المسـرحيـة، وكذلك شـخصيـة جورويش، لن تُصبـح مفهومـة تقريبًا . إن الأحداث التـاريخية المقدمة فى غير صـورة نصية فى ذاتها غير كافية. "فالحلم" الذى أُشيـر إليه فـى المقالات ليس واضـحًا فى المسـرحيـة ؛ والخلفية السياسية والاجتماعية ومعتقدات الناس والعلاقة بينهم وبين جورويش وتغـيـر نظرتهم له وغيـر ذلك الكثيـر الموجـود فى الضـمـيـر الإسـرائيلى فى ذلك الوقت ، بقى خارج حـدود المسـرحيـة . أقـام ميتـلبـونكت قصتـه على افتـراض أن هذا كله تجـربة معـروفة ، إذا لم تكن معيشة . يعتقد باروخ أن المسرحية موجهـة إلى تلك الجـمـاعـات التى كـان جـونن جـزءًا منهـا ، بمـن فى ذلك الجندى العـادى

الذى عانى غطرسة قادة مثله ومثل مائير وديان، وليست موجهة إلى جماهير المستقبل.[٢٢] يقترح أن المسرحية لن تكون مفهومة بالنسبة إليهم، حيث إنها لم تُدعم بفهمها لروح فردية أو تُمنح عمقًا إنسانيًا . أكثر من ذلك أنها لا تعد المسائل المعنوية أو الثقافة السياسية خارجة عن فترة محددة .

من المتوقع إذن أن تعد للمسرحية التى تتحدد أحداثها فى تسلسل زمنى محدود مغزى معينًا بالنسبة إلى الجمهور المحلى الذى تغير مع الوقت والأحداث. اتفق معظم النقاد أن ميتلبونكت قد أضاع فرصًا جيدة للتطور الدرامى القوي ، فالمصادر متاحة لذلك فى سيرة جونن غير العادية. ومن جهة أخرى ، ووفقًا لميكل هاندلستز، فإن مسرحية جورودیش مهمة كعلاج جماعى يعكس فيه المسرح صورة الشعب ذاتها.[٢٣] إذا كان الأمر كذلك ، تُعد المسرحية كإدراك شخصى بالنسبة إلى كل فرد من أفراد الجمهور الإسرائيلى ، مواجهة عاطفية مزعجة مع ماضيه أو ماضيها القريب .

والمراجعات التى كتبت عن مسرحية جورودیش صيغت تمامًا كالمسرحية نفسها، فقد ركزت على وجهة نظر الكاتب والنقاد السياسيين أنفسهم . فقد أشارت مقالاتهم إلى عديد من الأسئلة التى أثارتها المسرحية، على سبيل المثال: هل وضع القادة العسكريون حقًا أنفسهم فوق القانون والأخلاق؟ هل كان هناك أي شكل من أشكال التعاون بين الحكومة والجيش، أو كانا فى حالة صراع؟ إذا كان الأمر كذلك، أيهما كان مسيطرًا ؟ وبينما أثارت المسرحية هذه الأسئلة ، فإنها أسئلة ليست جمالية ؛ فى الحقيقة ، كانت ذات علاقة ضئيلة برواية ميتلبونكت .

لخص شابتاى تيڤيت من دون قصد منه خروجًا مشابهًا عن المألوف فى تلقى الدراما الإسرائيلية، وذلك فى هجومه على مزج المسرحية لما هو وثائقى وخيالى. "كيف سيصبح الرجل فى الشارع قادرًا على التمييز فى مزيج المتخيلات هذا،

وأن يفرق بين ما هو صادق وما هو كاذب؟"[٢٤] يلوم بن عامى فينجولد Ben Ami Feingold ميتلبونكت على خلقه عملاً أقل اهتمامًا بجوروديش الإنسان منه بأهميته الرمزية للكاتب نفسه.[٢٥] فى هذه الحالة لم يحقق هؤلاء، وكتاب آخرون، الغرض من الدراما : فلم يُقصد منها أن تكون نوعًا من الواقع التليفزيونى الذى يبحث جماهيره فيه عن الحقيقة . ووفقًا لبيتر ويزPeter Weiss، "إنها مسألة الإبقاء على توازن فنى بين الحقيقة والرواية ، الحقيقة والخيال".[٢٦] بهذا المعنى، كما هي الحال مع كثير من الدراما الإسرائيلية ، تكون مسرحية جورودیش أكثر قليلاً من مجرد الاستمرار فى الجدال ، فهى مناقشة عامة . ومن جهة أخرى ، فإن هذا يدعم وظيفة الدراما كحلقة نقاش مستمرة، مانحًا إياها صوتًا دياليكتيكيا .

فى مسرحية جورودیش كانت الحقيقة والرواية والحقيقة والخيال ثانوية بالنسبة إلى جدول أعمال المسرحية . فقد أقدم ميتلبونكت ليس فقط على تسجيل سيرة جونن أو سقوطه، لكن على استنكار قوة الثقافة التي ظهرت فى إسرائيل بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ بأصولها فى الأيديولوچيا المؤسسة . ليس هذا مجرد استعادة سخرية الأحداث الماضية من التاريخ؛ ولكن تحذير من النظر إلى أيديولوجية القوة المادية كقيمة أعلى . على الرغم ، مثل كثير من الدراما الإسرائيلية الأخرى، من أن المسرحية تعيد بناء الأحداث التاريخية مرة أخرى ، فهي تقدم نفسها كتحذير لاحتمال تكرار أحداث مشابهة فى الحاضر، وذلك من خلال تخليد العنف العسكرى . يُخبر أحد الجنود جورودیش فى المسرحية : "بمجرد إيماننا أن الاستراتيجية العسكرية سوف تحددها الأحكام العسكرية ؛ نحن نقف على أعتاب فترة سوف تحدد فيها سياساتنا بواسطة الأحكام العسكرية".[٢٧] فى مشهد آخر ، وبينما يُلقى جورودیش حديثًا مثيرًا ، يحيى

جنديًا ميتًا ، هذه فقرة مقتبسة من فيلم Patton *، وقد غيرها ميتلبونكت بسخرية ليصبح التشويه فى الذاكرة الجمعية .

يهاجم مايكل هاندلسالتز Michael Handelsaltz ميتلبونكت لإثارة الضمير الإسرائيلى، في حين يدينه بن عامى فينجولد لاستخدامه صعود جورديش وانهياره ليرمز إلى صعود صورة إسرائيل وانهيارها كشىء قوي وعظيم بعد حرب الأيام الستة .[٢٨] ويُمثل الجانب الآخر من الجدال السياسى مقالاً فى صحيفة هتسوفيه Hatzofeh الدينية، التي تستنكر بسخرية التضحية بالقائد الذى كان يعتنق المذهب الأرثوذكسى : "لم يجلس بالقرب من نيران المعسكر مع باقى أبناء جيل البالماخ ، وتلقى دراسته في مدرسة الحيدر heder (وهى مدرسة ابتدائية دينية) وفى مستوطنة يشيفا إتز حاييم فى الأكاديمية اليهودية الدينية". انتقدت الصحيفة نفسها الحكومات السابقة والحالية لرغبتها فى التضحية بالجنود من أجل أهداف سياسية ، مضيفة: "وحتى اليوم، ألم يزل استعداد المؤسسة السياسية للتضحية بالأراضى (المحتلة) يعتصر قلوبنا؟"[٢٩] غير أن التناقض الأيديولوجي يتضح في استخدامه هذا المقال، مثله مثل المقالات النقدية فى الصحف الليبرالية ، استخدامه المسرحية ليهاجم سياسة الحكومة فى الماضى والحاضر .

وفى مراجعته الساخرة "أنت وأنا والحرب القادمة" (١٩٦٨) You and I and the Next War يحاكى حانوخ ليفين حديث الجنرال الذى يشبه جورديش المنمق؛ ويُسخر أسطورة "القلة فى مواجهة الكثرة". ففي مسرحية ميتلبونكت تحولت

---

* فيلم سينمائى عن السنوات الأخيرة من خدمة الجنرال جورج باتون فى الجيش الأمريكى إبان الحرب العالمية الثانية – كتب له السيناريو فرانسيس فورد كوبولا وأخرجه فرانكلين شافز وقام بدور باتون الممثل چورج سكوت عام ١٩٦٩ .

شخصية جورديش إلى رمز لتفنيد الأسطورة الإسرائيلية، والتى تكتسب قوة منذ عام ١٩٧٣ . تمثل المسرحية خطوة أبعد فى دراسة الكاتب المسرحى للتبعات المطلقة لممارسة الصهيونية .



الفصل السادس

قضية الدين



قضية الدين

هناك عادة جديدة في البلاد . إذا أردت أن تكون مشهورًا، فاضرب على الحريديم haredim ... وصفة النجاح هذه بسيطة : خذ جزءًا أنثروبولوجيًا من ميا شعاريم Mea Shearim ، أو بنى براك Benei Brak (وهى مناطق أرثوذكسية متشددة). اعرضها بتفاصيلها كلها - بطريقة وضيعة ومختلة قدر الإمكان - وأضف قليلاً من الصراع الأيديولوچى الذى يصنع مسرحية فى أية حالة ، وتابع تقديمها بطريقة غير مستحبة، بمزجها بقليل من الإثارة الجنسية، وانظر ولاحظ أن لديك المزيج المعين الذى سوف ينتجه أى فرن عادى فى شارع رابى عقيبا فى بنى براك ، حتى عندما تعرض على خشبة مسرح كاميرى لجمهور يلتهم كل ما هو دينى كل ليلة بشهية كبيرة [1]

نادى إعلان الاستقلال الإسرائيلى فى ١٤ مايو ١٩٤٨ ، من بين أشياء أخرى، بأن الدولة الحديثة سوف "تُقام على أساس من الحرية والعدالة والسلام كما دعى إليها أنبياء إسرائيل" . وأنها ، أكثر من ذلك ، سوف تسمح بحرية العبادة والوعى واللغة والتعليم والثقافة" . ومع ذلك ، فاليهودية الأرثوذكسية تلعب دورًا أقوى من أية مؤسسة دينية فرعية فى حياة البلاد السياسية، حيث تشكل الأحزاب السياسية الأرثوذكسية أحد ثلاثة التجمعات الرئيسة . لقد قسمت المشكلات المتعلقة بقانونهم الدينى وممارستهم له الأمة منذ البداية .

لم تكن اليهودية الأرثوذكسية والتمسك بالتلمود محورين فى تطلعات التيار الرئيسى الصهيونى أو لثقافة الدولة الجديدة ، على الرغم من عدم تصور الصهاينة العلمانيين لإسرائيل كدولة علمانية تمامًا . فقد كان مقدرًا لها أن تكون يهودية، برغم تأييد هرتزل القوي للفصل بين الدين والدولة، كرمز لإعادة اليهود

ودولتهم إلى الأوضاع الطبيعية . إن التوتر البنائى بين المعنى الدينى والمعنى العلمانى "للدولة اليهودية" أصبح موضوعًا للمناقشة فقط بعد تأسيس إسرائيل[٢] . فقدم هرتزل فى مسرحية "الجيتو الجديد" Das Neue Ghetto صورة غير جميلة للحاخام ، دكتور فريد هيمر Dr Fried Heimer ، ومع ذلك؛ أدرك أن استرضاء اليهود المتدينين، والذين يؤمنون بأن العودة إلى الأرض المقدسة يمكن أن تتحقق فقط من خلال عودة المسيح Messiah لأمر أساسى، وأنه فى المؤتمر الصهيونى الثاني عام ١٨٩٨ قد دعم القرار الذى يُعرف الصهيونية بأنها دعوة إلى الإحياء الروحى للشعب اليهودى ، القائم على الثقافة الحديثة وإنجازاتها . وقد راهن أن الصهيونية لن تتخذ أى شىء يتعارض مع آوامر الديانة اليهودية [٣].

بينما لم يقترح أى من الأحزاب الدينية الإسرائيلية أن إسرائيل يجب أن تُحكم وفقًا للتشريع اليهودى، فهم يؤيدون بشدة فكرتهم عن دولة تقوم على مبادئ التوراة Torah . ولتحقيق هذا الهدف أقاموا شبكة من المؤسسات التربوية التى يسيطرون عليها . وبقوة سياسية متزايدة ، فهم يبحثون عن تأييد الشرعية التي تحافظ على مكانة الأرثوذكسية كالشكل الوحيد المعروف لليهودية الدينية ، وليشرع إلى قواعد دينية محددة ، مثل السبت Sabbath ومشاهدة الاحتفال ، (والشرعية الطقسية، خاصة المتعلقة بالطعام) . استخدموا قوتهم لمنع التشريع الذى كان سوف يتعارض مع القانون اليهودى الأرثوذكسى أو مع القواعد وقد نجحوا ، على سبيل المثال ، فى منع الزواج المدني والطلاق فى إسرائيل . يُرى الأرثوذكس "كحاملى راية الأيديولوچيا، التى تأمل فى تحويل القانون الدينى إلى قانون دولة بالتدريج"[٤]. تبع حرب الأيام الستة دخول عنصر دينى مسيحانى جديد إلى المنطقة ، وهو جماعة چوش إمونيم Gush Emunim القومية، التي

أصبحت جماعة معترفًا بها (ولم تكن قط حزبًا سياسيًا، على الرغم من الدعم البرلمانى الكبير لها) وذلك عام ١٩٧٤ . كان - ومازال - يُنظر إلى هذه الجماعة من قبل معارضيها كحزب سياسى خطر، يحمل فى أطوائه التمجيد الخاطئ لصهيونية غير منضبطة .

لعدة سنوات، تنامت القوة السياسية لليهود الأرثوذكس فى إسرائيل ، حيث اتحدت فى الأعم الأغلب مع جناح اليمين . وشهدت العقود الأخيرة التطور السريع للمسيحانية، لكن الطوائف اليهودية الأرثوذكسية المتشددة وغير القومية غالبًا ما كانت تتكون من يهود الحسيديم hassidic [٥] ، وهى طوائف محافظة سياسيًا، ومتطرفة دينيًا . وغالبًا ما يطلق على هذه مصطلح "أسود" black من قبل معارضيها الإسرائيليين غير الأرثوذكس ، وذلك بسبب غطائها التعتيمى المميز . ظاهرة أخرى حديثة نسبيًا، وهى جماعة التائبين group of Repentants الذين غالبًا ما يكونون شبابًا ، مع أن ذلك ليس على وجه الحصر ، والذين انتقلوا من درجات متعددة من اللاأرثوذكسية إلى الأرثوذكسية فى روح التوبة . تبع اغتيال رئيس الوزراء إسحاق رابين Yitzhak Rabin فى نوفمبر ١٩٩٥ ، بواسطة طالب أرثوذكسى منتمٍ إلى اليمين الدينى ، أن خرج العداء الأرثوذكسى - العلمانى المكبوت [٦] إلى المواجهة العلنية، ولحسن الحظ اقتصر على تبادل الاتهامات الشفهية والخطب المطبوعة .

يقتبس عاموس عوز فقرة من المتحدث الرسمى باسم جماعة جوش أمونيم Gush Emunim ، والذى يوازن (يسوي) بين "ماهو دينى" وما "هو علمانى"، ويصفه بكونه "يهوديًا" و"إسرائيليًا" على التوالى ، ويشير إلى المعركة بينهما :

إن العقبة الرئيسة هى تلك التى تفصل اليهود عن الإسرائيليين. اليهود هم أولئك الذين يريدون أن يعيشوا ، بدرجة أو بأخرى ،

وفقًا للتوراة . ربما يلوى الإسرائيليون شفاههم للميراث، لكنهم فى داخلهم يتطلعون إلى أن يصبحوا شعبًا جديدًا تمامًا هنا ، أن يكونوا دولة تابعة للثقافة الغربية . بالنسبة إلى كثير من هؤلاء الإسرائيليين، فإن أرض إسرئيل لا تتعدى أن تكون "حدثًا غير جوهرى فى سيرة حياة كل منهم ...إن أرض اسرائيل لاتعنى سوى القليل بالنسبة إليهم [٧] .

ينبع الشك المتبادل بين اليهود الأرثوذكس والإسرائيليين العلمانين من الاندفاع الذى لا يهدأ للمفكرين اليهود المستنيرين نحو الحرية الفكرية والأفكار الجديدة والحداثة . وفى الجانب الآخر تقف القوى المنوط بها حماية الوضع الراهن، وغالبًا قوتهم أيضًا . يصل الصراع إلى ذروته، أثناء حركة الثقافة اليهودية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وهى حركة التنوير Enlightenment . كتب أحد مؤيديها المؤثرين؛ وهو الشاعر والمصلح يهودا ليب جوردون Judah Leib Gordon ، الذى يُعبر بمرارة عن معاداة الدين للمذهب العقلانى، والعمى التشريعى الشديد لرجل الدين اليهودى . هاجم جوزيف بيرل وإسحاق إرتر ، وهما كاتبان ساخران مستنيران ، الحسيديم فى مقالات هجائية جارحة، تصورهم كجهلة وفاسدين وغير مهذبين، ومؤمنين بالخرافات [٨] . لم تكن الصهيونية أكثر حنوًا على التعصب الدينى ، بظهورها على أكتاف علمانية ما بعد التنوير Post -Haskalah secularism ، وبحثها عن خلق "اليهودى الجديد" المتحرر من معوقاته الروحية والمادية لنشأته فى الجيتو .

من يكون هذا اليهودى "المتدين" أو الحسيد "hassid"، الذى ظهر في مظهر لا يتغير لمدة قرن فى الوعى الأدبى العلمانى ؟ لم يتجاهل هذا الوعى نبالة التقليد الدينى اليهودى ومَن يمثله ، من الحكماء العبرانيين العظماء فى الماضى

والحاضر ، أو اليهود المتدينين الذين يشكلون جزءًا من أى مجتمع ، أو أى ظلال للشعيرة أو التقوى بينهما . لم يكن الولاء أو التقليد فى ذاته هو الذى ازدراه الكتاب العلمانيون، لكن أولئك الممثلين المتدينين الذين وضعوا أنفسهم كحاجز أمام تطور المجتمع الثقافى والسياسى . وقبل أن تصبح القوة السياسية موضوعًا للجدل فى إسرائيل ، كان يُنظر إلى الطبقية الأرثوذكسية كشىء معادٍ للتطور الثقافى اليهودى ، وللتنوير وللعقل . وأقدم الجمهور العلمانى في إسرائيل على رفض التشريع القائم على الدين، الذى يتصارع مع المعايير المتفق عليها للمجتمع الديمقراطى العلمانى . كان الرهان هو الهوية نفسها، وصورة الذات للدولة نفسها، وإذا أخذنا المعسكر المتدين فى الحسبان ، فقد هددت العلمانية المتزايدة والحداثة، بالإضافة إلى الارتخاء المعنوى، جوهر القيم اليهودية .

رُسمت خطوط المعركة بين "الإسرائيلى" و"اليهودى" فى الدراما الإسرائيلية بعداء متزايد . فشكلت الجماعات الأرثوذكسية المتشددة ، مدعومة من القوى الدينية فى مجلس النواب الإسرائيلى ، صوتًا قويًا لمعارضة المسرح الحديث، وكانت صاخبة بصفة خاصة فى حديثها عن الدراما الإسرائيلية الأصلية، ولم تكن أقل صخبًا من المسرحيات التى كتبها كتاب الدراما الراسخون، الذين ينتمون إلى الجناح اليسارى . وشكلت العوامل الدينية أقوى معارضة لإلغاء الرقابة على المسرح ، وذلك على أسس غير أخلاقية، ومهينة للتوراة . من المستحيل حصر عدد المسرحيات التى لم يتم عرضها على خشبة المسرح بسبب ضغط الجماعات الدينية، أو معارضة العناصر الأرثوذكسية داخل هيئة الرقابة نفسها، وداخل الحكومة . لم تزل جماعة صغيرة من كتاب المسرح المعروفين المشهورين جدًا، وإن كانوا يَلْجَؤون إلى الإسقاط والمناورة حتى بعد إلغاء الرقابة ، لم تزل. هذه الجماعة - تُهاجَم بعنف - حتى من دون مشاهدة مسرحياتها أو قراءة

نصوصها- من قبل المعارضة الدينية . غالبًا ما يستجيب كتاب المسرح ، الذين يدركون أن الدراما الخاصة بهم قادرة على تناول موضوعات جدلية مهمة داخل المجتمع الإسرائيلى ، بغضب مبالغ فيه . ربما يدفع هذا بأبطالهم المتدينين ، الذين هم أبطال سياسيون فى إسرائيل أيضًا ، إلى صراع علنى .

كثير من المسرحيات الساخرة المبكرة قدم الشخصية الأرثوذكسية كنمط سلبى مغروسة فيه أفكار معادية للسامية، منتشرة فى العالم بطريقة غير واعية : كمتعصب متشح بالسواد يرتدى طاقية على رأسه، وتتدلى خصلات شعره على صدغيه، وفاسد وغير متسامح . وفى عام ١٩٥٧ ظهرت مسرحية Detiata لدان بن آموتز ودان آلماجون Dan Ben Amotz و Dan Almagor ، تسخر من ممثلى المؤسسة الدينية، بمن فى ذلك Naturei Karta الأرثوذكس المتشددون . لفظ كلمة الداتيكان Datikan (وتلمح إلى كلمة عبرية تشير إلى الدينى ، dati ، ونصفها الثانى هو النصف الثانى لكلمة : فاتيكان) أُطلق على الكرسى الذى يشغله رئيس الحاخامات العبريين الإسرائيلى . وتُشير إعادة تقديم مسرحية تارتوف Tartuff لموليير، على المسرح فى أشكال ومعالجات متعددة باللغة العبرية والييديشية، إلى العداء المستمر نحو ما هو دينى ، ونحو المتشددين أو الحسيديم بصفة خاصة. وقد خدم نموذج ترتوف، أو على الأقل المنافق، على شاكلة ترتوف المستعار من الهاسكاله ، خدم الكتاب فى الفترات المتعاقبة كلها (ومنهم سوبول) في الكفاح ضد التعصب الدينى ، فقد كانت الشخصية الأرثوذكسية ، ثم بعد ذلك ، الأرثوذكسية المتشددة ، بناءً رمزيًا، ورمزًا لواحد من أكثر الصراعات المسببة للألم والشعور بالمرارة فى إسرائيل اليوم .

منذ عام ١٩٧٢ حتى عام ١٩٩٣، قُدمت على خشبة المسرح ثلاثون مسرحية أصلية على الأقل (فيما عدا الهجائيات) فى موضوع الأرثوذكسية . حاول كثير

منها تحليل طبيعة المسيحانية ، بحيث تكون الصهيونية نتيجتها الطبيعية. وبدرجات متنوعة من الوضوح صورت الصهيونية كحركة قادرة على توليد ميتافيزيقا خطرة. على سبيل المثال ، كانت مسرحية "الغنم" The Sheep ليوسف بر يوسف (١٩٧٠) [٩] أقرب فى روحها إلى المسرحيات المتأخرة والأكثر عدوانية فى تصويرها للزيادة فى التطرف ، وتبلغ الذروة فى فعل من الطقوس القديمة المغايرة تمامًا لروح إسرائيل الحديثة . عرضت بعد ذلك مسرحية "ملك مراكش" The King of Morocco لجبرائيل بن سمخون ، (١٩٨٤)[١٠] ، وهى تشرح أيضًا الخطر الكامن فى الحماسة الدينية . وتنتهى المسرحية بمجتمع بأسره يواجه الانتحار كنتيجة للتعريف الخاطىء للمعجزة المسيحانية .

أكدت مسرحيتان ليهوشوع سوبول المخاوف العلمانية؛ فمسرحية "إلى أين من هنا" Status Quo Vadis (١٩٧٣) [١١] تُفتتح بتسجيل لصوت بن جوريون يقرأ إعلان الاستقلال فى مايو ، ١٩٤٨ . وأصبحت هذه الوثيقة أشبه بجوال التدريب على الملاكمة، الذى بُني بواسطته كثير من المسرحيات السياسية عضلاته. واتخذت مسرحية "إلى أين من هنا" التدرج الدينى الأرثوذكسى كموضوع للجدل، والذى، كما يدعى سوبول ، يُعارض مبادئ الحرية الفردية الكامنة فى الإعلان . تهاجم المسرحية نفاق الطقوس عن طريق عرض سلسلة من الحلقات العبثية ، والتجبر الاجتماعى لتفاصيل التشريع الدينى . وبينما نماذجه ، التى اختارها من الصحافة اليومية والمقابلات وجلسات مجلس النواب وملفات القضاء ، نفسها متطرفة بشكل خاص ، فهي تقدم كصور مجازية، للحد من الحرية الفردية بواسطة قوى بدائية وغير منطقية . لم تناقش مسرحية "إلى أين من هنا" المبادئ الدينية، أو تهاجم الأرثوذكسية اليهودية ؛ فقد كان هدفها هو المؤسسة الدينية، والمؤسسة السياسية كشىء لم يكتمل مضمونه بعد.

بعد ذلك بخمس سنوات أبدع سوبول مسرحية أخرى مكونة من أجزاء ، تقوم بصفة أساسية على المادة السابقة، ولكنه يعرض وجهة نظره فى تغيير مشئوم داخل المعسكر الديني . فى مسرحية "التوبة" Repentance ، (١٩٧٧) (١٢) ، هوجم الأرثوذكس ليس بسبب زيادة سيطرتهم - والتى قُدمت ببعض الفكاهة الساخرة على المسرح - ولكن بسبب توحدهم مع العسكرية الإسرائيلية، وسياسة التوسع الإقليمى . ما قُدم فى المسرحيات الأولى كقوة اجتماعية قوية يتجاوز الحرية الفردية ، يُرى الآن كقوة سياسية مهمة ، أكثر انتشارًا وخطورة . كان هدف المسرحية السابقة هو الحكومة التى تسمح بالإكراه الدينى. وفي هذه النسخة الأخيرة حول سوبول ومخرجه إليان رونن هدفهما نحو التكيف الاجتماعى الذى لا يسمح فقط بهذا الإكراه، بل يشجعه . وفى مسرحية "التوبة" لسوبول يصف سوبول العودة إلى الدين كشىء قريب من الإصابة بطاعون التحول إلى حيوان الخرتيت ، مشيرًا إلى مسرحية يوچين أونسكو "الخرتيت" Rhinoceros ، حيث يتحول الناس ، من خلال تكيفهم المطلق، إلى حيوانات الخرتيت، التى تُسيطر على المجتمع بالفعل . يحذر سوبول من الوجه الودود أو المخادع للدين، والذى يسعى إلى السيطرة الثقافية والروحية على الناس العاديين، على الرغم من معتقداتهم ، ثم يخادعهم من أجل أهداف سياسية .

تنظر هذه المسرحية إلى الأرثوذكسية ليس فقط كرمز للديكتاتورية ولكن على أنها الديكتاتورية نفسها . فهى تقدم المواطنين العاديين الذين يخشون بصفة أساسية تأثيرات الهيمنة الدينية . فتسأل إحدى الشخصيات : "هل تعرف ماذا سيحدث إذا تجرءوا على إلغاء كرة القدم فى أيام السبت ؟ سوف يراق الدم!" أكد له أحدهم : لا تقلق . لن يلمسوا الأشياء المقدسة". وبينما مجموعة من النساء والرجال يتبادلون الحديث فى حجرة المعيشة الخاصة بهم حول تأثير

السياسة الدينية الرسمية ، يدخل أحد جامعى التبرعات لمصلحة أعمال الخير الدينية، ويعطيهم أغطية رأس و"إشاريات"، وتدريجيًا يقيد أيديهم وأرجلهم بشُرُط من الأحجبة التي تقيد أفواههم أيضًا . هذه الصورة ليست أصلية، وليست بارعة، وأحيانًا ما يميل حوار المسرحية إلى الخطابة ، لكن الموقف، وكل ما ينطوى عليه، متميز ومتفرد فى دراما ذلك الوقت . وفى مناقشة ساخنة حول المستوطنات فى الأراضى المحتلة، تتساءل إحدى الشخصيات : "هل أنت ضد إقامة المستوطنات فى الأراضى المحتلة؟" يجيب الآخر ، "الله منع ذلك . السؤال هو: كيف نبرر للعالم الخارجى إنشاء المستوطنات فى الأراضى المحتلة ؟ قل لهم ببساطة (مستعيرًا من التوراة – س. خ) : إن كل أرض تطؤها قدمك ، قد أعطيتها لك"[١٣].

إن العبء الرئيس لهذه المسرحية يكمن فى التناقض بين القيم الأخلاقية المتصادمة مع العسكرية المتطرفة لما هو دينى وتبريرها بالتوراة . يصف سوبول التوبة ، وهى حركة تشوفا Teshuvah ، أو العودة إلى الأرثوذكسية ، فى إطار ما هو شائع، وليس فى إطار عيد الغطاس epiphany الحقيقى . فيرى إعادة إحياء الدين فى إسرائيل ليس كشىء يحتضن بشدة المبادئ الدينية الراسخة ، ولكن كاتجاه سطحىٍ ماكر وخطر، وذلك بسبب استغلال القوى الحاكمة له.

تحاول مسرحية "ريش" Feathers لصموئيل هسفارى Shmuel Hasfari (١٩٨٨)[١٤] (المأخوذة عن رواية لحاييم بير Hayyim Beer) تحقيق نظرة عابرة على خلفية الحنين إلى الماضى أو مرحلة الطفولة ، زمن البراءة السياسية . مثل تلك الرحلات العاطفية نادر فى الدراما، برغم توافره الزائد في القصة . تتناول مسرحية "ريش" الحياة القاسية فى القدس فى الخمسينيات. فقد انحل الحلم المسيحانى فى مواجهة الواقع السياسى ، خاصة بعد حرب يوم الغفران . وتنتهى

المسرحية بالراوى ، الذى أعاد بناء حياته كطفل ، وهو يُشير باختصار إلى عمله كحفار قبور فى الحرب . فلم يكن عليه فقط أن يوارى الجثث؛ ولكن جمع أشلاء الجثث ووضعها معًا .

لا يعنى هذا أن نقول إن المسرحيات كلها التى تتناول موضوعات دينية كانت دراسات محاكمات متخفية فاحصة للصهيونية . فقد كانت مسرحيات كثيرة تعالج موضوعات يهودية، تقدم اليهودية بصورة أكثر إيجابية ، تصور المتشددين الأرثوذكسيين بتفاؤل حتى إنها تقدمهم فى صورة حداثية إلى درجة إلباسهم الجينز . قصص عديدة أخرى ، من بينها بعض القصص التى كتبها س.ج.عجنون، تمت مسرحتها من أجل إصلاح الميزان المعادى للدين، ولتقديم خيط للاستمرارية ممتد من اليهودية، التى يُنظر إليها نظرة مثالية في الزمن الماضى والحاضر . إن المعالجة الدرامية للمادة التلمودية والأساطير وقصص نهمان البرتسلافى Nahman of Bratslava تُعطى المدلول نفسه للوجود اليهودى الحديث كما كانت تمتلكه فى الماضى ، لكن بساطتها لم تغلف التوتر الخالد تمامًا بين العالم اليهودى التقليدى القديم والثقافة الإسرائيلية الحديثة.

إحدى أكثر الفرق المسرحية نشاطًا فى إسرائيل فرقة مسرح القدس لكل النساء all Women Jerusalem Theatre company ، وهي فرقة تجريبية ملتزمة بخلق مسرح يركز على مصادر يهودية والكتاب المقدس والتلمود والمشنا والأجادا والمِدّراش.(١٥) تم فهم تفسيرات هذه النصوص من خلال شخصيات نسوية فى التاريخ اليهودى مثل الملكة إستر Queen Esther وسارة ، زوجة إبراهيم، وبروريا، والزوجة الغامضة للحكيم الرابى مئير . وفى تعارض مع تيارات الاتجاهات السائدة الجديدة والمتقادمة المنتمية للمضمون الجدلى الحديث ، تُعد مسرحيات فرقة مسرح القدس تجريبية ، تجمع قراءات من

المصادر والأغانى والروايات والجاز والحوارات، متحاشية التفكيك النصى أو الحكم السياسية والاجتماعية ، ومقدمة القصص فى إطار المكان الخاص بها . وفى ظهورها تقريبًا كتقرير لأولئك الكتاب المسرحيين الذين يحللون الصهيونية من خلال فروعها الدينية ، اجتنبت فرقة مسرح القدس أى جدل دينى ، مدعية أن الأدب اليهودى المقدس هو الميراث الثقافى الذى نملكه جميعًا، وليس فقط العالم المتدين. وبدلاً من التباعد عن الحياة المعاصرة ، يقترح أسلوبهم فى الكتابة للمسرح أن إعادة تفسير النصوص التوراتية والنصوص الأخرى تساعد على إعادة تدعيم أحداث معاصرة بعينها ، مثل حرب لبنان، والاضطراب الأخلاقى والسياسى لفترة ما بعد الحرب .

أصبح التمركز حول الموضوعات الدينية هو الموضوع السائد في الدراما فى الثمانينيات والتسعينيات . ولم تعكس هذه الدراما - ضمنًا أو بوضوح - الصراع بين الأرثوذكس والعلمانيين فقط ، بل إنها قامت بطريقة متزايدة على المادة الوثائقية القائمة على حقائق . وليس واضحًا بعد إذا ما كانت هذه المسرحيات قد كتبت للرد على الصراع النامى بين الأرثوذكس ، الذين يحفظون ميزان القوة فى الائتلاف الحكومى، والعلمانيين الإسرائيليين الذين يخشون قوتهم فى الحياة المؤقتة؛ سواء تم فهم الحركات الدينية المتعددة كنتاج غائى للصهيونية ، أو إذا ما كانت المسرحيات تقدم وسيلة ساخرة لمعالجة الموضوعات المثيرة للجدل . إن المبدأ الأساسى لأية دعاية، كى تكون دعاية جيدة، هو حث بعض الكتاب المسرحيين علي مواجهة الموضوع الصعب ، لأن كثيرًا من هذه المسرحيات أصبح موضوعًا لمناقشة برلمانية، ولتفكير عميق من قبل هيئة الرقابة .

شهدت الثمانينيات ظهور كاتب مسرحى رأى الثقافة الإسرائيلية من زاوية لم تُر من قبل فى الدراما، وهو صموئيل هسفارى Shmuel Hasfari ، الذى عمل

لفترة مخرجًافنيًا لمسرح كاميرى ، وهو ليس فقط رجل مسرح لكنه اليهودى الأرثوذكسى الجيد الملاحظة، الذى ، كما تسرع النقاد كلهم في الإشارة ، يرتدى طاقية مثبتة إلى رأسه ، مشيرة إلى المذهب الأرثوذكسى دون تطرفه المسيحانى. وكان قد تلقى تعليمه فى المدارس الدينية، ودرس الفلسفة اليهودية في الجامعة العبرية فى القدس . وبعد أن استكمل دراسته ، أسس هسفارى فرقته المسرحية، مسرح هاباشوت Hateatron Hapashut . قائمة المسرحيات التى قدمها طويلة ، تتناول معظمها اليهودية الدينية أو المواجهة الدينية – العلمانية . وكمعارض لأنواع التطرف الدينى كلها، اختبر هسفارى الأصولية اليهودية فى مظاهرها كلها: المسيحانية Messianism ، والقومية الدينية والتوبة وكل التيارات اليهودية الأرثوذكسية الأكثر مغالاة . حاول ، كبقية أفراد فرقة مسرح القدس ، أن يكتشف نقطة التقاء بين المصادر اليهودية والمسرح الحديث . فى حالته ، مع ذلك ، يكون التقابل ساخرًا وتهكميًا بصفة عامة .

أولى مسرحيات هسفارى الكبرى هى مسرحية تاشماد Tashmad (١٩٨٢-١٩٩٢)[١٦] ، التى حددت الإيقاع، مع أن موضوعها يتعلق بسياسات الاستيطان بالقدر نفسه الذى يرتبط به بالأنماط الدينية . كتبت السنة اليهودية ٥٧٤٤ (يقابلها ١٩٤٨ ميلادية) فى كلمة واحدة مكونة من الأحرف الأولى لكلمات أخرى Tashmad ، التى تحتوى على جذر فعلى عبرى يشير إلى "التدمير". حصلت المسرحية على الجائزة الأولى فى مهرجان عكا عام ١٩٨٢ ، وأعيد عرضها عام ١٩٩٢ دون الإقلال من ارتباطها بالواقع . خرجت هذه المسرحية من محاولة فاشلة لكتابة دراما عن يعقوب فرانك ، الدجال المسيحانى ذى التأثير القوى على الجماهير فى أواخر القرن الثامن عشر فى بولندا . تقدم مسرحية Tashmad سيناريو شبيهًا بأدب الرؤى من حيث الروعة والغموض، تقع أحداثه مساء التاسع

من شهر آب Av (أغسطس) ، فى الذكرى السنوية لتدمير المعبد . فى إسرائيل، وفي أثناء عمليـة التخلى عن يهودا والسامرة Judea و Samaria (أسماء توراتية قديمة أطلقها المستوطنون على الأراضى المحتلة فى الضفة الغربيـة) اتباعًا لتحذير من القوى العظمى، فى المعبد اليهودى، وفى المخابئ فى الضفة الغربية، هدد كثير من المستوطنين بتدمير أنفسهم إذا أجبرتهم القوات الأمنية الإسرائيلية المستسلمة على الرحيل . هذه رؤية ساخرة لقصة الماسادا Massaada ، لأن في مسرحية Tashmad تكون القوة الغاشمة قوة داخلية ، وليست عدوا غازيًا. فقد حبس أربعة مستوطنين أنفسهم فى مخزن، وهددوا بنسف أنفسهم إذا لم يُستجب إلى طلباتهم وإذا حاول الجيش الإسرائيلى أن يجليهم عن مكانهم . يمثل ثلاث من الشخصيات الأربع تيارات للأصولية اليهودية في قلب الضفة الغربية . يكره نهمان Nahman ، وهو يهودى أرثوذكسى ينتظر ظهور المسيح ، بشدة، القومية أو الصهيونية ، معلنًا أنه يرى أنه لا يمكن الجمع بين غطاء الصلاة والعلم الوطنى. وليبو Leibo ، و هو مزارع فى مستوطنة تعاونية يعمل فى الأرض، وهو وطنى علمانى ليبرالى. والشخصية الثالثة هى امرأة شابة ، وهى عضو فى حزب جوش إمونيم ، أحضرت ابن أخيها الرضيع إلى الملجأ من أجل تعزيز مبادئ المتمردين. ويعقوب Yaakov ، وهو التائب ذو الماضى المتشكك، والذى يدعى أنه المسيح . الصراع بين الشخصيات الأربع معقد كتعقيد صدامهم النفسى مع القوي خارج المخزن . الصابرا ليبو ، الذى خدم فى الجيش الإسرائيلى ، يحتقر نهمان ، نصير المسيحانية المتحمس ، بسبب تعصبه الدينى وتجنبه الخدمة العسكرية . يحول يعقوب المجنون اليوم البطىء إلى مهرجان للانطلاق ، ساخرًا من الفهم الساذج للماشيح، الذى يتصور في خياله المضطرب، أنه هو نفسه . تعقد الموقف أكثر بواسطة طاقم التليفزيون الذى يحاول أن يصور المعارضين الأربعة فى مخبئهم .

ومثل مسرحية ليرنر "آلام الماشيح" تُلقى مسرحية تاشماد Tashmad بظلال على القومية اليهودية والتطرف الدينى فى خلفية صراع حقيقى، ويتفق تمامًا مع

الإطار السياسى ، محتويًا فى حركة الاستيطان (hitnahlut) النزعة المسيحانية المتزايدة التى ظهرت بين الأرثوذكس المتبنين للعنف كسياسة للتشدد، والموقف السياسى المضطرب الذى تبع حرب لبنان . وأيضًا ، تشير إلى عام ١٩٨٤ بطريقة ملتوية وإلى ذلك الكابوس الشبيه بكابوس أورويل dystopian Orwellian ، من خلال التعبير عن قرارها بالأحرف الأولى . يمكن رؤية "تاشماد" Tashmad كصورة مجازية لليأس من إخفاق الإصلاح . هى أيضًا صورة متوقعة مخيفة للعلاقة بين التطرف والجنون، ونزعة كل منهما التى تؤدى إلى التدمير الكلى . استخدم هسفارى – بطريقة أو بأخرى – هذه الفرضية الأخيرة فى مسرحياته كلها .

فى مقال عن المسرحية ، يعلق آهارون ميجد Aharon Meged ، وهو روائى محنك، وعضو سابق فى البالماخ، بأن الشخصية الوحيدة التى ربما تثير السخرية والتعاطف فى الجمهور هى "آريان الأشقر"، بطل الصابرا الرياضى ذو اليدين الجميلتين، والذى لا يعانى أية ضغوط روحية تمامًا". [١٧] إنه هو الذى سوف يضع العبوة التى ستنسف المخزن وكل من فيه . رأى ميجد فى فقر ليبو الروحى تعارضًا – وإن يكن مشوشًا – مع روحانية الثلاثة الآخرين ، وهو رأى شائق . فهو يضيف شيئًا إلى المناقشة المستمرة حول بطل الصابرا ، الأيقون الذى يُنظر إليه على أنه خاو كبطل متمور ، دانى كيرش ، والذى مات ، كما كتب دافيد جروسمان، بموت رابين . [١٨] وحتى أولئك الذين ، مثل ميجد ، يمثلونه ، والذين، فى الحقيقة ، كانوا هو ، يتنكرون له الآن . ووفقًا لماجد، فإن تصوير هسفارى لشخصية ليبو توضح وجهة نظره هو فى جيل يفتقر إلى أى شكل من أشكال الحساسية الروحية .

يستخدم هسفارى المصادر اليهودية – مثل الشريعة اليهودية، و الأجادا، والقبالا (التصوف اليهودى)، وفقرات من الصلوات، وأجزاء من المدراش، وطقوس صوفية معينة – لتحقيق تأثير جيد فى مسرحه الجرىء ، ويكشف عن معرفته بالتلمود في مسرحية "إعطاء التوراة فى اليوم السادس" The Giving of the

Torah at six (١٩٨٨)[١٩]، حيث يتحول موسى التوراتى بدرجة كبيرة عبر الزمن إلى الوقت الحاضر فى منطقة ميا شعاريم Mea Shearim ، وهي المجاورة الأرثوذكسية المتشددة بالقدس . ومن خلال تقنية حضور موسى إلى إسرائيل فى الثمانينيات ، استطاع هسفارى أن ينتقد تشويه التوراة Torah وقيمها من قبل بعض الجماعات الدينية. ومسرحيته الثالثة، "أخت زوجة جولدن" Goldin's Sister-in-law (١٩٨٦) [٢٠] ، وهى ميلودراما مغلقة ومفعمة بالأشياء الغامضة والجريمة والتعصب . خرجت المسرحية ، وفقًا لهسفارى ، من شعور بالرعب عند سماعه عدة شجبات عبرية، مثل ادعائهم بأن موت اثنين وعشرين من تلامذة المدارس فى حادث حافلة كان نتيجة تدنيس يوم السبت . يحتوى الجزء الأكبر على اقتباسات مأخوذة عن التائبين المتدينين الذين يسخر منهم هسفارى . إنها استكشاف للقوى الظالمة للمتطرفين فى التدين المجنون ، المعروف بالمسيحانية messianism ، الدلالة المخيفة للتوبة كانهيار للعقلانية (وحتى للعقلانية الدينية) التى تقدم نفسها كوباء من الانتحار والتراجع الروحى.

لهسفارى معركة خاصة بين الأرثوذكس المتشددين، لها علاقة أقل بتأثيرهم فى ميدان السياسة منها بالتفسيرات المعيارية لليهودية الأرثوذكسية. عداؤه إذن نابع من صراع داخلى مع اللاهوت والطقس والمعتقد ، في حين أن معركة الكتاب الآخرين خارجية تتمثل فى الخوف السياسى من زحف الأرثوذكس المتشددين ، ومن "تهديد قانون الظلم والعودة القوية للمناخ الروحى .. للأصولية الخومينية"[٢١] . بالنسبة إلى هسفارى ، فهم يمثلون تهديدًا للمبادئ الدينية. تصور مسرحيته "كيدوش" kiddush (١٩٨٥) من خلال العلاقات الداخلية داخل أسرة مصابة بالخوف المرضى من الأمكنة المغلقة ، وهى عملية حصول الصهاينة المتدينين على السلطة. مبادئ الممارسة الدينية التقليدية ، مثل الحفاظ على السبت ، تم التعامل معها بانتهازية شديدة، وأسيء إليها من قبل أولياء الأمور حتى تخلى عنهم الابن بالفعل، وتخلى عن إسرائيل ، ليصنع حياة جديدة علمانية في أمريكا .



مشهد من مسرحية "تارتوف" لموليير ١٩٨٥

إن أدب هسفارى الدرامى مهم بصفة خاصة من أجل اجتناب إدانة الجناح الدينى الرسمى كما فى مسرحية "التوبة" لسوبول ، أو إقحام نفسه فى عقول المستوطنين ، كما حاول ليرنر فى مسرحية "آلام المسيح" . تبشر مسرحياته والمسرحيات الأخرى التى تتناول التطرف الدينى إلى حد بعيد بالتحول . فجماهير مسرح الاتجاه السائد علمانية بصفة عامة ، في حين أن غالبية النقد الآتى من المعسكر الدينى تتبع سياسة الاعتماد على النصوص وليس على العروض . ومازالت، منذ أن كان يتحدث من داخل الإطار الأرثوذكسى ، وجهة نظر هسفارى تؤخذ مأخذ الجد من قبل المؤسسة الدينية ، إلى الحد الذى جعل مسرحيته الساخرة "آخر اليهود العلمانيين" The Last Secular Jew (١٩٨٦)، قد مُنعت قبل أن يُسمح بعرضها بعد حذف بعض الأجزاء . يقدم هذا الكباريه المستقبلى ملخصًا مختصرًا "لتجربة" النازية "غير الموفقة" . وقد اتخذت شكل الكباريه مع سيادة بعض الطقوس التى يطلق عليها شلانج Shlang . وفى سلسلة من الأغانى والإسكتشات، يقدم هسفارى عرضًا لتحول البلاد من دولة إسرائيل إلى حكومة يهوذا الدينية، حيث لم يعد هناك وجود للعرب واليهود العلمانيين . من دون شك، إن هذه المسرحية تهاجم الأرثوذكس المتشددين والتائبين ، وتتفهم الخطر الذى يفرضه الإفراط فى الحماسة الدينية على الجماهير العلمانية والمعتدلة دينيًا . كانت المسرحية فجة أيضًا ، ويبدو أن سوقيتها (فجاجتها) عُنى بها الكشف عن الفساد الواضح، ونفاق المؤسسة الأرثوذكسية المتشددة ، وسبق إلغاء المسرحية أن توصلت هيئة الرقابة إلى أن المسرحية "تؤثر بشكل حاد في القيم الأساسية والمشاعر الخاصة بعامة الناس ، على المستوى الدينى والعلمانى على حد سواء . يزعم هسفارى أن الإلغاء يثبت المزاعم نفسها التى ادعتها المسرحية[٢٢] .

أولئك الذين عارضوه على أساس دينى وأيديولوچى استجابوا بشراسة أكثر من أولئك الذين تفحصوا الخاصية الجمالية لمسرحياته . على سبيل المثال ، قدم أحد الصحفيين، يسمى يواڤ Yoav ، "وصفة" recipe مشابهة فى روحها لتلك المذكورة سابقًا ، فى خطبة طويلة عنيفة فى موضوع مسرحية "آخر اليهود العلمانيين":

اكتب قائمة من عشرة إلى عشرين مصطلحًا مأخوذة من منطقة الشرج ، وكلمات متعلقة بعملية التبول أو الممارسة الجنسية، ثم تأكد أن لا واحدة منها مفقودة فى حوارك فوق خشبة المسرح . أضف إلى ذلك ، كى تحقق أفضل ما يمكنك ، شخصًا من الأقلية ، من الأراضى المحتلة كان قد قُهر تحت وطأة حذاء إسرائيلى ثقيل . اجمع هذا كله إلى بعض الشباب ذوى العقد الجانبية، ورداء الصلاة ذى الشراشيب، وسوف يكون لديك مسرحية إسرائيلية أصلية كاملة، لا ينقصها أية تفاصيل مهمة أو تحريف[٢٣] .

ومع سخريتها ، تلخص هذه "الوصفة" كثيرًا من العناصر السائدة للمسرحية، التى تُعنى بالتشدد الأرثوذكسى ، كما تقترح ظهورهم فى تجمعات وفقًا للموضوع ووفقًا للأحداث الاجتماعية السياسية ، ومرة أخرى تؤكد طبيعة الدراما الوثائقية . وغالبًا ما تظهر المسرحيات التى تخاطب مناطق القلق لدى الجمهور كمساعدات مطردة لأحداث عامة مهمة .

مع مسرحية "فليشر": Fleischer (١٩٩٣)[٢٤] ، أقدم ييجال إيڤن - أور Yigal Even - Or على ابتكار مسرحية جدلية ، ليوازن الجدال الدائر ضد الحريديم، وليقوم بدور التحذير بالنسبة إلى الجمهور . كانت محاولة غير متقنة،

لكنها جادة من خلال صورة مجازية غير مقننة لعرض تأثيرات الزحف الأرثوذكسى المتشدد في حياة الإسرائيليين العاديين . إنها مثيرة للنزاع بشكل كلى، كما لو كانت "ضربة إرسال" للكرة من المعسكر العلمانى ، أشبه بالدعاية السياسية والدينية منها إلى العمل الفنى .

برتا Bertha وآريا فليشر Aryeh Fleischer ، وهما بعض الناجين من الهولوكوست ، فى أحد الأحياء العلمانية ، يتصدى لهما أفراد من الجماعة الأرثوذكسية المتشددة الذين يحتلون الحى ، ويُخبرانهما بضرورة رحيلهما عن الحى. فى البداية لم تعترض عائلة فليشر على التطور الجديد؛ لأنها رأت فيه فرصة اجتماعية واقتصادية . وعلى العكس من ذلك ، حاول فليشر ، وهو جزار، أن يسترضى الجماعة الدينية الجديدة، من خلال التظاهر ببيع لحم مباح أكله فى الشريعة اليهودية "كوشير"، وبارتداء الطاقية Kippah. ومع ذلك، لم يستطع خداع جيرانه الجدد، وطُلب إليه شراء رخصة الكشيروت (رخصة بيع لحم مذبوح حسب الشريعة) Kashrut بمبلغ كبير جدًا من المال، اضطره هذا إلى استخدام مدخراته ومدخرات برتا . وكرد فعل غاضب معترض، أزاح شهادة الشرف التي حصل عليها فى حرب التحرير من مكانها، وعلق مكانها شهادة الكشيروت Kashrut :

فليشر : لقد نجوت من الألمان والروس والبولنديين والبريطانيين والعرب، لذلك لا يوجد سبب يمنعنى من أن أنجو من اليهود كذلك...

وحيث يستحوذ المذهب الأرثوذكسى المتشدد على المكان ، تبدأ العلمانية فى الرحيل . وبعيدًا عن عبريتهم ، تم تصوير الحريديم كمداهنين وخطرين ، وتم تصوير سلوكهم تصويرًا كاريكاتيريًا، ولغتهم كمحاكاة ساخرة متملقة :

هوند Hund : بعون الله . بعون الله . تبارك اسمه المقدس ، ليبارك اسمه .

برتا Berta :.. لدى صداع . سأدخل المنزل .

هوند : حاشا لله ، إنه منزلك يا سيدة فليشر . هنا أنتِ الحاكمة والملكة .

برتا : إننى سعيدة أن أعرف ذلك . سأضع تاجًا على رأسى .

بدأ نوع من عصر حكم الرعب grand gaingol * . للأرثوذكس عيون وجواسيس، ومن يجمع لهم المعلومات فى كل مكان، حين تضطر الأسر العلمانية إلى العمل في السر فى يوم السبت ؛ يقطع الأطفال المتدينون هوائيات التليفزيون ومواسير المياه الخاصة بالعجائز ، ويرمونهم بالحجارة فى السبت ، وقد سمموا قطة سيدة عجوز، ودمروا الحديقة التى ترعاها . الآن تم تهميش فليشر وصديقه ، جرشون Gershon ، وكلاهما جندي سابق ، من قبل الذرية القوية والعنيفة للمستبدين المتدينين . عمل جرشون ، الذى هو جاسوسهم فى الواقع ، كناقل للمعلومات للنازيين فى المعتقل العام في أثناء الحرب. إنه تواز واضح ذلك الذى تم تجديده طوال المسرحية .

وبسبب المال الذى أجبروا على دفعه للمتدينين ، لم تعد عائلة فليشر قادرة على دفع تكاليف إقامة شلوميل Shloymele ، ابنهم المعاق ذى الثلاثين عامًا ،

---

* Le Grannd Guingol (أو : مسرح العرائس الكبيرة) : نوع من المسارح الصغيرة ظهر فى باريس فى عشرينيات القرن العشرين، وتخصص فى تقديم مسرحيات رعب ، حتى أصبح اسمه رمزًا لمسرح الرعب بشكل عام . (س. خ) .

فى إحدى المؤسسات . يمثل شلوميل نقطة من عدم الوضوح فى المسرحية، مُضعفًا من قضية إيفن - أور ، أو من عدم المعرفة بشكل أفضل ، فقد اغتصب امرأة أرثوذكسية شابة، مُعطيًا خصوم عائلة فليشر (والجمهور) سببًا جيدًا لرغبتهم فى طردها. يموت الزوجان فى حادث حريق تسبب شلوميل فيه ، في حين أن جارتهم ، روزا ، التى ساندتهم فى صراعهم مع المتدينين ، تموت متأثرة بضربة قوية على الرأس . تنتهى المسرحية بمناقشة أيوبية Jobian *، توجه الاتهام إلى الإله بالقدر نفسه الذى توجهه إلى المتدينين .

تقدم روزا ، وهى أرملة عجوز ومدرسة سابقة ، الارتباط بالمشاعر المضادة للأرثوذكسية، مدعمة فكرة أنه تولدت من المسرحية أفكار معادية للسامية . تتذمر من الحريديم الذين يسرقون البلاد تحت سمع عامة الشعب وبصره، من دون أن يُقابلوا بأية معارضة . كان هدفها المحدد هو المحامى الحريدى هوند، ومحاولاته التي لا تيأس بإقناعها بأن ترحل . وتثور ضده وضد الأرثوذكسية بعد أن سمموا قطتها :

> **أحتاج إلى مسدس . يجب أن أحصل على طلقات . أعرف تمامًا ما أفعله بهم. سوف أطلقها على لحاهم . سوف أعلقهم من خصلات شعرهم المتدلية على أصداغهم. إنهم يفهمون لغة القوة فقط تمامًا مثل العرب . إنهم يعيشون فى الجيتو الخاص بهم . عليهم فقط أن يرفعوا رءوسهم - وعلى المرء أن يطلق الرصاص فيعودوا إلى**

---

* نسبة إلى Job - أيوب الذى امتحنه الرب بموت ابنائه وعبيده ودمار ثروته ثم بمرضه العضال الطويل حيث كان (فى التوراه) يعاتب الرب ويخاصمه - وفى السيرة المصرية أصبح أيوب رمزًا للصبر والتسليم لقضاء الله والإيمان بقدره وحكمته حتى يعيد له الله كل ما فقده .

جحورهم مثل الفئران ، كما كان يحدث خارج هذا البلد . احتقرتهم الحيوانات وكان لديهم سبب لذلك . الضرب بسلاح أبيض فى الظهر هو كل ما يعرفونه . واليوم يسممون القطط وغداً الناس . المعبد اليهودى ... هو عبارة عن سوق حارة مزدحمة ذات رائحة كريهة وكلهم يصرخون فيها . معطف أسود فى منتصف شهر أغسطس. من يدرى كم طبقة يخفيها أسفل المعطف . إننا لسنا فى بولندا هنا. أنا حتى لا أتحدث عن اللحية، وعن خصلات الشعر الجانبية المتدلية ، إذا كان قدر له أن يقوم بأى عمل حقيقى فى يوم من الأيام فى حياته، فلن يتجرأ أن يتجول هكذا. لا أعرف إذا كان هذا يرجع إلى الاحترام، لكنه نتن بالتأكيد .

تقول برتا ، الزوجة : "يكفى أنه "أسود"، لكنه محام أيضاً"، وهى العبارة التي يجيب عنها زوجها بقوله : "مهنة اليهود" . من الصعب فهم مقدار ما تعكسه كلمات روز من آراء المؤلف الدرامى؛ لأنه عندما اتهم إيفن - أور بمعاداة السامية، أجاب بصراحة :"لست أنا الذى أتحدث، ولكن شخصية روز." [٢٥] ومع ذلك، فإن إجاباته عن الأسئلة فى المقابلات تشير على الأقل إلى بعض الرفض للحريديم .

عُرضت مسرحية فليشر على المسارح الكبرى على مدى سبع سنوات حتى قبلها مسرح كاميرى بالفعل ، ناقلاً إياها من منزل "البيت الصهيونى الأمريكى"، إما لأن أوانها قد حان ، وإما لأن هسفاري كان هو المخرج الفني للمسرح . تسببت المسرحية فى نزاع غير مسبوق في ثقافة النزاعات؛ فأثار ستة أعضاء معارضين في الكنيست موضوع مسرحية فليشر فى الكنيست ، مصنفين إياها كمسرحية معادية للسامية، ومعادية للدين، ومُشَوِّهة ومثيرة للشقاق . وكان أحد

الأعضاء (من الحزب الديني الوطنى) قد طالب سابقًا المحامى العام بأن يجرى تحريات مُجَرِّمة للمسرحية ، وفقًا للمادة ١٧٣ للقانون، والتى تمنع نشر أو عرض مادة تهزأ من الاعتقاد الدينى أو تتعرض للحساسية الدينية . كثير من النقاد المعارضين للمسرحية ، بالإضافة إلى أعضاء الكنيست ، لم يروها، ولكنهم قيَّموها وفقًا للنص المكتوب . درس الحريديم أيضًا المسرحية كعمل غير شرعى، وهو الأمر الذى لم يستطيعوا إثباته . أدى هذا الغضب إلى إعادة فتح موضوع الرقابة، وكان السبب الدعم العام لمسرح كاميرى بصفة أساسية من وزير التربية والثقافة والمجلس البلدى فى تل أبيب .

اشتمل الجدال على موضوع حرية الحوار ، ولكنها حرية تحتمل تفسيرات متعددة . على سبيل المثال ، أعلن أحد الأعضاء المتدينين فى البرلمان ، ييجال بيبي Yigal Bibi ، دعمه للجدل ولحرية الحوار المناسبين ، "لكن لا يجب ربط حرية الحوار بفوضي الحوار، خاصة عندما تتصف بالعنصرية وكراهية الذات"[٣٦]. المشكلة فى إسرائيل ليست مشكلة كراهية الذات؛ لكن – على العكس من ذلك – هى مشكلة وجود يمكن تعريفه بوجود "الآخر" ، مستبعدًا ومهددًا الذات المدركة.

ادعت صحيفة أرثوذكسية، وهى صحيفة اليوم السادس، أن الأرثوذكس فى مسرحية فليشر قد ظهروا كأنماط سلبية، في حين استخدم الكاتب التقنيات الممكنة كلها كى يُظهر الأسرة العلمانية المقهورة بمظهر يكسبها تعاطف الجمهور: فهم كبار فى السن ، وهم ناجون من الهولوكوست، ولديهم ابن معاق . فى الحقيقة ، حاول إيفن – أور، إلى حد ما، استعادة التوازن وتلطيف عدائه تجاه الحريديم عن طريق جعل شخصياته العلمانية، وهم أبطاله المزعومون ، غير محتملين . ففليشر وزوجته برتا غير أمينين ، حيث يبيع فليشر لحم الخنزير

وذكرياته عن الماضى مشبعة بمسحة من الاحتقار لذاته ولجيله . والرابى الحريدى ، من جهة أخرى ، صُور كرجل راقٍ ولطيف ومهاب ، يؤدى دوره أحد أفضل ممثلى إسرائيل، وهو يوسى يادين Yossi Yadin ، الذى فعل الكثير ليضيف عمقًا إلى شخصيته .

أدان الصحفيون العلمانيون الأصولية الدينية، وأدان الأرثوذكس الفساد وعدم المسئولية العلمانية ، مطالبين باستعادة الرقابة أو شكل قانونى ما للتدخل . استنتج أحد المعتدلين أنه "عندما يتوصل أحد المشاهدين الموضوعيين لأية مسرحية إسرائيلية إلى نتيجة، أنه إذا كان يريد أن ينقذ حياته، فإن ذلك يستوجب أن يذهب ويحرق حيًا دينيًا، وعندئذ يتعين على المرء أن يقرأ الكتابات على الحائط". (٢٧) استعد عضوان من الليكود لقيادة مناقشة عامة حول استفادة المسارح من المعونات العامة فيما يخص المسرحيات المتطرفة . وفرق ، أيضًا ، بين حرية الحوار وحق دافعى الضرائب أن يمنعوا الدعم عمَّن يقدم مقولات متطرفة. أعلن مايكل إيتان Michael Eytan عضو الكنيست أن "هناك تعبيرات في المسرحية التى ، إذا أردت فيها استبدال كلمة أرثوذكسى بكلمة عربى ، تحتوى على صرخة إلى السماء فى المسرحية التي لا تتجاوز عرضها الأول ". (٢٨) تساءل عمدة تل أبيب بسخرية شديدة، هل - حقًا - طلب مسرح كاميرى إلى "هؤلاء الرجال المتدينين" أن يخلقوا حالة من الغضب، ويجلبوا الجمهور للمسرح . اعترفت إحدى الصحف الليبرالية التى تظهر فى نهاية الأسبوع أن المسرحية تبدو وكأنها تحرض على العنف فى مواجهة ما هو دينى . تشكك متحدث رسمي متدين فى طبيعة الدراما العبرية الأصلية ، مدعيًا أنه حتى "النفايات" القادمة من الخارج ستكون مفضلة عليها . أدى الغضب المتعلق بمسرحية فليشر إلى مزيد من المناقشات البرلمانية حول وظيفة المؤلف المسرحى، الذى يتشكل وفقًا

لوجهة نظر عضو الكنيست السياسية . عندما تصدى الكنيست لوصف جدول أعمال الكاتب المسرحى، وتحديد دور الفنان فى المجتمع، تهددت حرية الحوار بشدة، وأصبحت عودة الرقابة ممكنة مرة أخرى .

دافع الكاتب المسرحى عن نفسه بإنكار أن المسرحية كانت مسرحية عنصرية، وادعى أن التعليقات التى تسمع في الشارع تؤكد أن المسرحية تعبر عن حساسية قطاع كبير من المجتمع غير الأرثوذكسى . فى بعض العروض تهلل الجمهور لكثير من أكثر الإشارات سرعة، وضحك وصاح بكلمات التأييد . وعندما أعلن فليشر: "أولئك الناس، أن تضع يدك عليهم فقط ، سوف تسقط الحكومة"، كانت هناك تنهيدة موافقة من الجمهور ، "سكون متضرع من أعماق القلوب" (٢٩) . ومع ذلك ، ففي أثناء أحد العروض صرخت إحدى النساء بيوسي يادين، الذى قام بدور الرابى ، "أتمنى أن تموت". لم يكن هذا استنكارًا للرابى كشخصية، ولكن للممثل الذى يقوم بدوره . وبينما يدعي إيفن – أور أنه لا يساند المتعصبين للدين أو للعلمانية، وأنه متحرر من الموالاة ، فهو يعترف أن هدفه من هذه المسرحية هو إثارة العامة، وتحذيرهم من أن أحداث العالم الصغير لا يجب أن يسمح لها بأن تمتد إلى العالم الكبير . وأصبحت المسرحية تبعًا لذلك أداة سياسية تمامًا .

يجب ألا يسرق الحريديم البلاد منا، ولا يجب أن يصل العلمانيون، من خلال الارتباك المحض ، إلى حد الكراهية الفظيعة لهم . يجب أن يتوقفوا عن كنس كل شىء تحت السجادة ، يجب أن ينظروا إلى أنفسهم فى المرآة، وأن يروا الاستقطاب الخطر ، بين المعسكرين ... يمكن أن يحدث بسرعة حالما تنتهى الحرب مع الدول العربية والفلسطينيين. ثم ماذا ؟ ثم سوف نستيقظ على حرب اليهود. إن هدم المعبد ، هكذا يقولون، حدث ليس بسبب الرومان، ولكن بسبب

Kamtza and Bar Kamtza (الصــراع اليـهــودى الداخلى الشـديد). يجب ألا نـرفض رؤية أن ذلك الصـراع اليـهودى الداخلى الشديد يعيش بيننا مرة أخرى...(٣٠)

سـار إيفن - أور ، إلى أبعد من ذلك، ليعلن ، أن "العلمانيين" يجب أن يحاربوا من أجل معتقداتهم وقيمهم، كما يفعل الأرثوذكس المتشددون من أجل معتقداتهم وقيمـهم. ترددت أصداء آرائه بواسطة صحفى مـعروف، وهو هيـرش جودمـان Hirsch Goodman :"إن الاستمرار فى ارتداء غمامات على أعيننا، وادعاء أنه لا توجد مشكلة لا يعتبر حلاً . إنما هو وسيلة سريعة للوصول إلى استنتاج متوقع بأن الأرثوذكس المتـشـددين يـرون بوضـوح شـديد، في حين أننا نخـفق فى تبين الحقيقة" (٣١) .

ولعبت الصحافة دورها فى تكثيف النزاع : فعرضت صحيفة معاريف، على سبيل المثال ، صورة فـوتوغـرافية لشـوليـميل وهو يغتصب حافا (حواء) Hava وتحتها تعليق : "انتصار مؤقت للعلمانية فى مسرحية فليشر". (٣٢) وتقريبًا بالرأى نفسـه، علق الصـحـفـيـون فى الصـحـف الدينيـة، وأقامـوا مقـارنة واضـحـة بين الحـريديم والنازيين . على سبيل المثال ، فبعد أن عـرض الرابى عليه مساعدة لينتقل من منزله ، يقـول فليـشـر بمرارة: "رأيت ذات مـرة كيف يخـرجون اليـهود بكرامـة وبلطف من منازلهم - فى سيـارات الماشـيـة". وتظهـر المقـالات وتثبت أن عدم الدقة فى صياغة العبـارات القائمة على الحقائق عن المسرحية وحبكتها وعرضها على خشبة المسرح ، كانت عبارات تتسق بشكل مباشر مع إثارة مشاعر الصـحـفيين فى كلا الجانبين . فـجـاءت مـقـالاتهم ماكـرة ، ذات طابع سيـاسى ومتحيـزة . وتحدث أحدهم ، على سـبيل المثال، عن "الطفل المعاق"، كإشـارة إلى تعاطف الكاتب المسـرحي الشديد مع عائلة فليشر . وهى تحذف الحقيقة التى لا

مهرب منها بأن "الطفل" المعاق يبلغ من العمر ثلاثين عامًا، ومتهم بالاغتصاب .
مثال آخر يتمثل فى جملة طويلة محيرة وغاضبة، تُشير إلى الثقافة والفن :
"حقيقة أن الدولة تساعد وتدعم مسرحية مثل هذه جزئيًا ، حتى إن وزارة الثقافة ، نعم ، التى تضم أولئك الذين يتمنون البقاء بين يدى شولاميت ألونى Shulamit Aloni [٣٣] ، قد أعطت دعمًا لأحد المسارح حتى تسمح له بتقديم مسرحيات نازية مثل هذه على المسرح" [٣٤] .

ودارت مناقشات عامة بعد عرضين - ولكنها لم تكن تبادلاً للأفكار بقدر ما كانت "اتخاذ الجوانب المتعارضة مواقف قتالية لا يمكن تحديد مداها" [٣٥]. يتعالى الجدال بالمسرحية وبصفاتها الرديئة ، منتقلة من الخطاب الديني - العلماني العام ، وهو جدل لا تكون فيه المسرحية فى مكانها الصحيح إلا إذا كانت تحركًا يدور حوله ما أثير من الجدال . رأى النقاد أنفسهم كمحاربين فى الحرب الأيديولوچيا ، متخذين من أفكار المسرحية موضوعًا، وليس المسرحية نفسها. وحتى ميكائيل هاندلسالتز ، وهو ناقد درامى متميز ومعتدل ، اضطر إلى استخدام الأسلوب الخطابى بسبب المسرحية . بعد إدانة إيڤن - أور المراوغة العاطفية الفجة من خلال الاستفادة من الهولوكوست والإعاقة العقلية ، يحذر هاندلسالتز من أن "أولئك الذين يتحدثون باسم الدين، والذين أوذيت مشاعرهم بسبب هذه المسرحية، ربما يحسنون صنعًا إذا ما سألوا أنفسهم عما أثار الجمهور العلمانى وصناع المسرحية وجمهورها ليشعروا بما شعروا به تجاه المجتمع الدينى" [٣٦] . شاريت فوخس Sarit Fuchs ، أيضًا غالبًا ما ترفض التذمر من أن المشاعر الدينية قد جُرحت . فى رأيها ، ليس إيمانهم الذى وجُهت إليه الانتقادات؛ بل تصرفاتهم [٣٧] . عبر صحفيون آخرون عن روابطهم المهنية عندما، على سبيل المثال ، يعترض أحد الكتاب بأن فليشر لم يكن وحده الذى

عانى في أثناء الهولوكوست ، لأن يهودا كثيرين كانوا أيضًا ضحايا، أو - من الجانب الآخر - لأن الأرثوذكسى المتشدد "هو نظام من وجهة نظر تاريخية، تسبب بالفعل فى تراجع سكانى للأمة اليهودية" (٢٨) .

باستدعاء شبح خوف المجتمع العلمانى من الحريديم ، تقوم مسرحية "فليشر" وغيرها من المسرحيات التى تتناول موضوع الثقافة الدينية، بمهمة أيديولوجيا مهمة فيما يتعلق بالهوية الإسرائيلية . كان هذا موضوعًا متزايد الفعالية فى المسرح الإسرائيلى . لا يعلن الكتاب المسرحيون بوضوح سبب معاداتهم للنزعة الحريدية، فى آرائهم ، حيث تمثل عقيدة الحريدى تشويهًا للصهيونية أو تهديدًا للحرية الشخصية ، وللنزعة الليبرالية للديانة اليهودية التقليدية أو لمستقبل إسرائيل أو لهذا كله . وتبدو على أحد المستويات وكأنها لا تتعدى كونها مسألة تمثيل ، بالقدر الذى يبدو فيه الأرثوذكس المتشددون كممثلين لإسرائيل . وإذا كان الأمر كذلك ، ربما تبرر هذه الاتهامات الموجهة لغير الأرثوذكس "بكراهية الذات" أو المعاداة للسامية : إن كراهيتهم لمن يطلق عليهم "سود" يفترض كراهية لنمط اليهودي ، للنمط الذى يخشى الإسرائيلى أن يُعرف من خلاله . وعلى مستوى أكثر عمقًا، تكون اليهودية المتطرفة تهديدًا للحرية ، فتخلق "خوفًا أزليًا فى مواجهة قوى غير معروفة" (٣٩) . تم تصوير العلمانى والمتدين على حد سواء "كحر" و"أسود" (٤٠) . إذا لم تكن هذه المسرحيات أى شىء آخر، فإنها تؤكد أن "الإسرائيلى" شىء، و"اليهودى" شىء آخر .

القيمة الجمالية للمسرحية أقل أهمية من رسالتها . يبحث المشاهد - "على الأقل - عن صدى للشكوك التى ساورته فيما يتعلق بالهوية الاجتماعية". (٤١) إن اللهجة الخطابية فى مقال أمير أوريان لهي لهجة شديدة أحادية الجانب، مثل تلك الخاصة بالنقاد أنصار الأرثوذكسية ، إلى حد إخفاقه - كما أخفق مَنْ أتوا

مِنْ بعده ، فى تحقيق أهدافهم - فى رؤية الأخطاء الخاصة بشخصية فليشر . يضيف أوريان بعدًا إلى العنصر المجازى للمسرحية بنظرته إلى الابن ، شلوميل ، كتحول مهم وقبيح لبطل البالماخ، وبذلك يكون تحولاً قبيحًا للصهيونية ، قوة عمياء مثل وحش د. فرنكشتين أو الغول golem الذى لجمه الأرثوذكس ، لأن الرابى أخذ شلوميل بعد وفاة والديه .

الخطابة النقدية التي أثيرت حول مسرحية فليشر، التى ظهرت بتكثيف في الصحافة الإسرائيلية ، أصبحت هستيرية إلى درجة يصعب معها أن يُنظر إليها بوصفها تقييمًا جادًا لعمل درامى . قدم النقاد العلمانيون نقدًا مسرحيًا معترفًا به أكثر ، على الرغم من كزههم أيضًا لاتخاذ جانب أيديولوجى . مدح كثير منهم العرض والأداء، والذين اتخذوا موقفًا وديًا سلموا بأن هذه العناصر قد طورت المسرحية . ووافق كثير منهم على أن المبالغة فى الميلودراما قد اعتمدت على الموضوعات المثيرة للمشاعر، مثل الابن المعاق، والهولوكوست، ومآسى روز الخاصة.

وحتى بكونها ميلودراما غير كاملة ، ومع ذلك ، فقد أثارت المسرحية تساؤلات مهمة. ربما تتعامل مع موضوعاتها بدون خبرة - كموضوع حرية الاختيار، والفصل بين المؤسسة الدينية والدولة، والتعددية الديمقراطية، والصهيونية، وصورة الدولة - لكنها عملت على تكثيف الجدل والحفاظ عليه في مقدمة اهتمام الجمهور. استقبال الجمهور لها دعم أهميتها . وأثبت عدد الحضور النجاح الباهر لهذه المسرحية ، بعدد يبلغ ٥٦٢٦٤ من المشاهدين الذين شاهدوا العرض. وعُدَّت واحدة من مسرحيات القمة العشر الأكثر نجاحًا فى عامى ١٩٩٣ و١٩٩٤ ، وأكثر قليلاً من ٥٠ ٪ من عدد الجمهور الكلى توحدوا مع الشخصيات

العلمانية . ومع ذلك، فقد أعلن المشاهدون المتدينون أنهم استشعروا العداء وحتى الكراهية الموجهين إليهم ، حتى إنهم شعروا أنه من الأفضل خلع "طواقى الرأس الخاصة بهم" [٤٢] .

في مسرحية شيندلSheindele لأمنون ليفى Amnon Levi ورامى دانون Rami Danon (١٩٩٣) [٤٣] ، لم يكن هناك هدف واضح يُعبر عن اتجاه الكاتبين، فكان ليفى ، وهو صحفى درس حياة الحريديم لمدة تزيد على عشر سنوات – ونتج من دراسته تقرير كامل مطول عن حقائق حياتهم- [٤٤] ينوي دراسة حدث ناتج عن الصراع الداخلى . تكشف المسرحية عن الصراع على القوة والحكم داخل مجتمع الحريديم وداخل الأسرة ، والعادات المتلاحمة للجماعات المختلفة، وتأثير قانون الشريعة في حياة النساء ، والعلاقة بين الفرد وهذه المجتمعات والمجتمع نفسه . كان هناك قدر ضئيل في المسرحية يمكن أن يخلق تغييرًا فى الجمهور ، بالتأكيد ليس شيئًا أكثر مما يمكن استخراجه من قصة تدور حول أي مجتمع منغلق .. فإذا كانت جماعة أجنبية عرقية ، على سبيل المثال ، فى قصة مشابهة، ربما تثير الدهشة وربما الكراهية ، لكن ليس العداء الذى يظهر ضد المجتمع الأرثوذكسى المتشدد ، الذى تعجله نقاد المسرحية ومعارضوها .

أُريد لمسرحية شيندل Sheindele أن تُرى كدلالة للموقف الذى يمكن أن يحدث حيثما يحقق الأرثوذكس أغلبية سياسية ، وتصبح إسرائيل بصورة فعلية دولة خاضعة لحكم رجال الدين . بُنيت المسرحية على قضية كتب عنها على نطاق واسع فى الصحافة الإسرائيلية ، تتعلق بامرأة أرثوذكسية متشددة ، وهى هندل فنشتين Hendele Feinstein ، التى طُلقت من دون رغبة منها، ثم تزوج زوجها، لكن هندل، التى رفضت قبول الحكم بالطلاق ، لم تتزوج مرة أخرى . وهى بذلك تصبح مبدعة لذاتها ، وهى امرأة لا هى متزوجة ولا هى ، من وجهة

نظرها ، حرة لتتزوج . تحكى مسرحية شيندل ، عن ابنة أحد اليهود الأقوياء ، الذي يموت الآن ، وأرملته الرائعة الغنية فيج Feige . على مدى عشر سنوات، كانت شيندل متزوجة يوليش Yoelish ، وهى عالمة دراسات دينية شديدة الذكاء. أرسل الزعيم الدينى للجماعة يوليش لتسيطر على أحد أعضاء المستوطنة القديمة اليشيفا Yeshivah فى أمريكا لسببين؛ أولهما : عقم شيندل الذى يحرم يوليش من القيام بواجبه فى أن يكون "مثمرًا ومتعددًا" . وثانيًا ، وهو أقل ولاءً للدين ، وهو أن الزعيم الديني يتمنى ترك خلافة السلالة متاحة لابنه يوسل Yosel ، الذى يفضله الناس بدرجة أقل . وهو بفعلته هذه ، يناصب فيج العداء ، التي تنتقم لنفسها فتطرد خمسا وأربعين أسرة أمريكية من البلاد ، حتى إنها تحفر قبر أحدهم لتخرجه ثم تعيد دفنه أسفل منزل الزعيم . يصدر الزعيم، وهو غير قادر على إجبار شيندل على تطليق يوليش ، الحكم الشرعى الذى يقضى بتوقيع مائة من الربيين (رجال الدين) ليصبح الطلاق نافذًا، على الرغم من معارضة الزوجة ، ويسمح للزوج بالزواج مرة أخرى . وتنتهى المسرحية بجنون شيندل : فتظهر حافية القدمين وعارية الرأس أمام الربّى ، تتحدث بصخب وعنف عن الجثة أسفل منزله .

أدت مسرحية شيندل دور الدراما التعليمية عن طريق محاولة تعليم الجمهور شيئًا عن المجتمعات الدينية ، لكنه ، نادرًا ما كان تصويرًا دقيقًا . وفى عمل قائم على سوء استخدام القوة داخل شريحة المجتمع الأعلى في إسرائيل ، لم تكن شخصيتا ليفي ودانون أكثر من مجرد نمط، الأمر الذى منع المسرحية من تحقيق العمق العاطفى . ركز الصحفيون ، الذين على دراية بأهمية الموضوعات المتضمنة فى المسرحية ، على مسائل ذات مصداقية موضوعية، وليس على صفات المسرحية أو العرض ، ومع أن هذه المسائل قد تمت مناقشتها ادعى الكاتبان أن

كل شيء في مسرحيتهما إما حدث وإما كان من الممكن أن يحدث، [٤٥] ولكن من دون تقديم توسل عاطفي يُعلق عليه الحدث، فلم يكن للمسرحية قيمة أكبر من قيمة الوثيقة التليفزيونية . لم يتقدم فليشر ليعيد تقديم حدث لكنه أثار استجابة قوية في الجمهور . مسرحية شينديل كانت - إلى حد كبير - سلسلة من التابلوهات التى لا تستدعى جدالاً، ولا تتطلب رد فعل انفعاليًا.

صور ليفى ودانون عالم الحريديين كعالم تسيطر عليه القوانين الذكورية التى فرضها الرجال، وأطاعتها النساء باستسلام . وبدون استثناء ، كانت الشخصيات النسوية في المسرحية سجينات ، حتى زوجة الرابى المرتبطة بإدانة زوجها المتوفى ضد انتقال شينديل إلى أمريكا وروشل Rochel ، صديق شينديل ، الذى يعانى قلقًا شديدًا من دون سبب محدد. تناقش المسرحية فى جوهرها مشكلة مكانة النساء فى مجتمع تحكمه الشريعة اليهودية . كل من شينديل وروشل لا حول له ولا قوة ، غير قادر على اتخاذ قرارات ، شيندل ، مثل هندل Hendele (الحقيقية) تظل تحت رحمة الزعيم الديني الذى أرسل زوجها بعيدًا . والدة شينديل ، مع كونها امرأة مسيطرة ، إلا أنها مقيدة بالتحريم الذى أصدره زوجها المتوفى فمنعها من الذهاب إلى أمريكا ، إذ تمنع شينديل من الذهاب مع زوجها هناك . يوليش نفسه لم يفعل شيئًا. عقم شينديل جعلها شخصًا غير ذى أهمية فى المجتمع ، فالمرأة التى لا ولد لها هى امرأة دون صفة خاصة في عائلة شهيرة. لذلك فهى لا فائدة لها ، ليست أكثر من شيء يُستخدم كأداة فى الصراع على الحكم . ومن طريق التأكيد على دونية النساء فى الشريعة اليهودية، تؤكد المسرحية أيضًا الفجوة التى لا تلتئم بين ثقافة الأرثوذكس المتشددين والثقافة المعيارية، أو غير الأرثوذكسية، أو المجتمع العلمانى.

تحولت شيندل فى النهاية من فتاة شابة سلبية خانعة إلى امرأة غاضبة منتقمة تقف أمام الرابى شعثاء متبجحة، ويُعيد هذا إلى المسرحية لحظة من لحظات المسرح الجيدة ، في حين تفتقد كل احتمال . عند هذا الحد تصبح شيندل أقرب قليلاً إلى رؤية يهودية لشخصية نوّرا فى مسرحية إبسن "بيت الدمية" The Doll's House، فجأة تكتشف قوة فردية بعينها، وليس البقاء بسلبية كجزء من ممتلكات الرجل .

ربما كان للمسرحية أن تتضمن رؤية تراچيدية ، متخذة المجتمع الذى يواجه فيه الفرد نظامًا عنيدًا تمامًا كموضوع لها ، ومع ذلك ، ظل احتمال المأساة قائمًا، وإن جاء متأخرًا مع تمرد شيندل . حروبها القصيرة بمفردها مع نهاريا Nahariya تقدم إمكانات ظلت غير مستغلة ونحن نستعرض الأحداث الخارجية وليس التطور الداخلي . يلخص آرثر ميلر العناصر المهمة لرؤية الكاتب الداخلية فى مناقشته لمسرحية هيدا جابلر Hedda Gabler لإبسن :

كان التمرد ضد ضيق المدن الصغيرة والنظافة والأخلاق السديدة، التى كان الموت الروحى هو ثمرتها الحقيقية، هو النقطة المحورية لهجوم إبسن ، ولكننا لا نستطيع استحضار مضمونه إلى مسرحية هيدا جابلر بعد الآن . المجتمع ، الظروف ، ذابت وهى تعيش الآن بطريقة تلقائية ، عصاب يسهل تعرفه بتعالٍ عن لحظتها التاريخية . القوقعة الصحفية للمسرحية – سطح المرآة العاكس الخاص بها – هو الجزء الأخلاقى الخاص بها، الذى لا يمكن أن توجد بدونه . لكن تعاليها ينبع من إصابة المؤلف بالعمى، وليس بالبصيرة ، ومن توحد ذاته مع الشخصية أو الموقف، وليس مع نقده لها [٤٦] .

لسوء الحظ تسمح مسرحية شيندل بالقليل، لكنها تسمح بسطح المرآة العاكس.

وفى الوقت نفسه ، فحقيقة أن مسرحيتى "شيندل" و"فليشر" قد عرضتا في العام نفسه، وأن عمل هسفارى حصل على نجاح شعبى لمدة عدة سنوات ، يشير إلى أن هناك حاجة مستمرة إلى مسرحيات فى موضوع صراع الثقافة الدينى العلمانى. إن تحول مسرحية "فليشر" إلى مسرح التيار السائد المركزى يشير إلى تيار دياليكتيكى داخل المجتمع . السؤال الآن هو إذا ما كانت المسرحيات تقيم أسطورة معادية للدين ، أو إذا ما كانت فقط تمد الجمهور بالعاطفة التي يتطلبونها، أو إذا ما كانت تحث على أجندة يصعب فهمها وغير معلنة . إذا عبرت هذه المسرحيات عن إدراك توقع شر وتوجه تحذيرات، فهى لا تخص فقط الحريديم وأسلوب حياتهم ، ولكنها تخص أيضًا التطرف الذى حتمًا سيؤدى إليه إدراك - الذات اليهودية .

عدد قليل من النقاد استطاع التعامل مع مسرحية شيندل بجدية ، على الرغم من جدية نيَّاتها . أحد هؤلاء النقاد الذين أخذوا المسرحية مأخذ الجد ، كانت دانيلا فيشر Daniela Fisher ، التى رفضت ادعاء أن الشخصيات كانت أنماطًا، وأكدت أن هذه الشخصيات قد سمحت للجمهور بنظرة خاطفة داخل المجتمع الحريدى" [٤٧] . ومن جهة أخرى، تمت مقارنة المسرحية بالأوبرا التليفزيونية التى تعالج مشكلات الحياة الاجتماعية أولاً ، ثم بمعارك عائلة المافيا[٤٨]. وأدان آخرون تفاهتها وسطحيتها وافتقارها إلى الرسم الحقيقى للشخصيات، أو الشفقة أو أى عمق فى التفكير . على الرغم من أساس المسرحية القائم على الحقائق ، استخلص صحفى أرثوذكسى أن الكاتبين لا يعرفان كثيرًا عن الحياة

الدينية، وأن ابنته لم تشعر بالمهانة بسبب مسرحية شينديل؛ لأنها لم تستطع تعرف أى شىء فيها ينتمى إلى عالمها .

إن الإطار المعارض لا يحتاج إلى أن يُحدد ثقافيًا كما حدث في مسرحيتى "فليشر" و"شينديل" حتى يكون مؤثرًا . ودائمًا ما أعاد الكتاب العبرانيون المحدثون كتابة تقاليدهم الأدبية؛ حتى يوفروا لأنفسهم تعريفات روحية وثقافية. فى إسرائيل لم يتم تنقيح الأدب الإسرائيلى فقط؛ بل الأدب الأجنبى المعترف به، ثم أعيد تعزيزه ليتناسب مع الأهداف الثقافية . إن "القنوات المعتادة لترجمة الرسائل المشفرة" تتنوع من ثقافة إلى ثقافة والناتج هو تنوع للقراءات ولردود الأفعال، مُحدد ثقافيًا[٤٩] . فعلى سبيل المثال ، وجدت مجموعة من الكتاب الأفارقة فى مسرحية "العاصفة" The Tempest لشكسبير وسيلة لتركيز مطالبهم بالتحرر من الاحتلال داخل إطار الثقافة السائدة . كتاب المسرح الإسرائيليون ، مثل كتاب المسرح الأفارقة ، يمارسون خطأ متعمدًا فى التفسير يولدون منه استجابة أرثوذكسية بديلة للاهتمامات والاحتياجات الفطرية".[٥٠] ويصبح الاحتجاج من خلال عمل راسخ مسألة تركيز وتفسير .

إن عرض مسرح كاميرى لمسرحية شكسبير "تاجر البندقية" فى ثوب حديث (١٩٩٤)، قام بدور همزة وصل أخرى فى سلسلة مسرحيات الفرقة التى تعادى الأرثوذكسية، وبعيدًا عن دائرة مسرحيتى شينديل وفليشر . في هذه المعالجة للمسرحية تحول شيلوك إلى مستوطن من الضفة الغربية . ولم يكن الشرير فى قلب المجتمع الديني - العلماني هو الحريدى؛ لكن الصهيونى المتدين .



ملصق المسرحيــة "تاجر البندقيــة" لشكسبير ١٩٩٤، يظهر فيه يوسى جــراير فى دور شيلوك

تقع أحداث المسرحية ، التى أخرجها عُمّرى نيتزان Omri Nitzan ، فى مستودع مملوء بالبضائع . ومع ادعاء نيتزان بأنه تصدى لتقديم كل من جانبى شخصية شيلوك ، فإن العناصر المرئية للعرض تتضمن مزاعمه، عن طريق الإشارة الفورية إلى النزعة المعادية للأرثوذكس . وحيث كان نص المسرحية معروفًا للجمهور ، فإن الإخراج المسرحي سوف يُفسر ضد هذه المعرفة . ففى حالة إخراج نيتزان لمسرحية "تاجر البندقية" ، فإن الجمهور يستطيع – على الفور – حل الشفرات الخاصة بإشاراته المرئية المتعددة، فالملابس ولغة الجسد والجلسة تقيم التعارض بين أنطونيو الشاذ وصديقه باسانيو وبين شيلوك . قدمت الملابس تنوعًا من الإشارات غير اللغوية ، محددة بطريقة مجازية الفرق بين يهودى الشتات والرجل الراقى، أو الأرثوذكسى المتشدد واليهود العلمانيين فى إسرائيل . فقد ارتدى أنطونيو والشباب الآخرون ملابس تواكب الموضة، كما تليق بالـ Yuppies الأثرياء المتحضرين ، في حين ارتدى شيلوك بذلة عمل رمادية وقبعة ، مرتديًا ملابس مثل الملابس التي يرتديها الرابى فى تل أبيب فى الخمسينيات والستينيات [٥١] كما يرى أحد الصحفيين . هذا التشابه مع صورة أفراد الصابرا كان مرتبطًا بيهودى الشتات فى ذلك الوقت[٥٢] . قُدم شيلوك فى بداية المسرحية كرجل راقٍ، حليق ، نظيف، يرتدى طاقية دينية أسفل قبعته. وفي نهاية المسرحية يظهر كمتعصب ديني يميل إلى الأخذ بالثأر؛ فكان يرتدى طاقية بيضاء واسعة، وقد أطال لحيته، وكان يظهر على وجهه غضب شديد. جعل الممثل المحنك، يوسى جراير ، من شخصية شيلوك شخصية عسكرى حاقد ذى عينين واسعتين مهتاجتين بشدة .

كان كثير من النقد الذي وُجه إلى عرض نيتزا لمسرحية "تاجر البندقية" دفاعيًا ، كما لو كانت المسرحية قد كُتبت بالفعل بواسطة إسرائيلى علمانى كاره

للحريدى . محاولات قليلة قام بها مخرجون عبر العصور ليخففوا التصوير الكاريكاتيرى لشيلوك اليهودى قد حققت نجاحًا . فهو نمط معاد للسامية ، على الرغم من فصاحته ، وإذا كانت المسرحية قد أهانت الجمهور الإسرائيلى ، ربما كان يجب أن تحذف من برنامج ، مثل أوبرات فاجنر . لحظة أن أُعطيت المسرحية صفة الاحتجاج ضد النص، تكون غير ملائمة؛ لأنها لا تصل إلى الجماهير والنقاد كشىء مفاجئ ، وبالتأكيد ليس فى إسرائيل، حيث قُدمت المسرحية فى عروض عديدة على مدار سنوات . فالجمهور والمخرج والممثلون شركاء فى عقد مع المسرح الذى اختار المسرحية للعرض . واضطر المشاهدون الذين توقعوا اتجاهًا معاديًا للسامية إلى استخلاص استراتيچيات التفاعل الخاصة بهم تجاه المسرحية وتجاه معالجات المسرحية جميعها.

لكن بعض المشاهدين غير قادر على فعل ذلك . يضرب صموئيل شنيتسر Shmuel Schnitzer مثلاً للسخط الموجه إلى المسرحية بأنه ليس فقط موجها إلى عرض نيتزان لتاجر البندقية ، ولكنه موجه أيضًا إلى النص . فقد بدأ مقاله باتهام الجمهور الإسرائيلى بافتتانه باسم شكسبير إلى درجة أنه أخفق فى إدراك معاداة السامية الموجودة فى المسرحية . وبدلاً من أن يشعر هذا الجمهور بالإهانة والخزى عندما يشاهد يهوديًا يُصفع ويُركل ويُحرم ابنته ثم يقتل على صليب ، وتوزع ممتلكاته بين المسيحيين ، فهو - أى الجمهور - يضحك . "هذه السخرية من الشرف اليهودى، والسخرية من الحقيقة حققتا مديحًا وإطراءً من جانب الجمهور الذى ، على ما يبدو ، لا يستمع إلى النص المقدم له، ولا يفهم أن شخصية شيلوك المقهور، والذى يسخرون منه ويخطون من شأنه ، هو" نحن" (٥٣).

أكثر من ذلك ، كتب شنيتسر أن صورة الصهيونى المرتبطة باليهود، هى توال مباشر لرؤية شكسبير لشخصية شيلوك . يعترف شنيتسر ، مع ذلك ، أن تغير التركيز النفسى والأيديولوچى للشخصية يعتمد على التفسير ، لكنه يستنتج أن

رؤية نيتزان يمكن أن تُرى كعرض إسرائيلى معادٍ للسامية لمسرحية معادية للسامية .

اختار نيتزا أن يُفسر الشخصية كأحد الأبطال فى الصراع الثقافى العلمانى الدينى – الأرثوذكسى . ولم يتم الإعلاء من شأن المونولوج الشهير في عرضه، لكن تم اختصاره فى الحدث . فلم يحاول التعرض للحالة الإنسانية المطلقة لشيلوك ، إذا كانت موجودة – أصلاً – في المسرحية . إن عناد شيلوك الكوميدى الأساسى ، الذى بالغ شنيتسر فى إظهاره "كحماسه إنسانية" ، يصبح تطرفا دينيًا يضع المسرحية داخل إطار سياسى حقيقى لإسرائيل الحديثة . وبينما يتحول شيلوك من رجل راقٍ هادئ إلى متعصب ديني ، يخلع قبعته، ويضع طاقيته البيضاء ورداء الصلاة . فهو فى جانب منه يصوب بندقيته المتخيلة نحو الشخصيات الأخرى ، ليستكمل صورة المستوطن الغاضب . يُعلق شنيتسر أنه من أجل المصداقية السياسية ضحى نيتزان بعناصر المسرحية التى تسامت بالكلاشيهات المعادية للسامية . وردد المؤرخ الإسرائيلى شيلومو زاند Shelomo Zand آراءه :

> **"لقد واجهنا بمفردنا مسرحية معادية لليهودية تمامًا ، وهو انطباع لا تغيره اللحظات التى تشبه المذبحة إلى حد كبير . يبدو الأمر وكأن "عُمرى نيتزان" أراد – عن عمد– أن يجعل هناك رابطة بين اليهودى – دون حماية – فى مجتمع عدائى يصرخ "صبوا غضبكم على الأمم" (سفر إرميا ١٠ : ٢٨) وبين "صبوا غضبكم على الأمم التى يمثلها" اليهودى المسلح بمدفع رشاش يجرى مسعورًا ممتلئًا بنزعة إلى القتل فى مدينة الخليل"(٥٤).**

إن وجهة نظر هؤلاء الصحفيين هى أننا لا يمكن أن نضع كل يهودى متدين ضمن إطار المتشدد أو المتعصب .

يزعم زاند Zand أن معاداة السامية الصريحة تسبب قلاقل فى إسرائيل .

نادى أفراد بعينهم من عامة الشعب فى الماضى بشنق الأرثوذكس المتشددين على أعمدة التليفونات، وكذلك ادعى أحد أعضاء الجناح اليسارى المعروفين أنه عندما رآهم تفهم مواقف النازى . وهكذا ألقت هذه المسرحية بالزيت على نار الحقد، واخترق نمط الأرثوذكس المتشدد الفاسد قلوب الجمهور، وهذا هو ما بدأ به الأمر فى ألمانيا (٥٥).

هو إذن يقدم تحذيرًا من ظهور نازية جديدة في إسرائيل . استشعر نقاد آخرون إحساسًا بعدم الارتياح، بالرغم من اتفاقهم مع المشاعر التى قدمها العرض. فنشرت بعض الصحف صورًا لجراير في دور شيلوك ، يبدو ميالاً إلى القتل وهو يزيح طاقيته الواسعة، محركًا أصابعه فوق حافة السكين ، وهو مستعد لإغمادها فى صدر غير اليهودى أو الغريب، حتى يحصل على رطل اللحم الذى يريده . اتهم زاند مسرح كاميرى "بالخبرة" فى تقديم الصورة المسرحية الخاصة بيهودون، (وهو مصطلح ازدرائى يطلق على اليهودى الأوروبى)، وذُكر فليشر فى هذا الصدد (٥٦) .

من الصعب تقرير طبيعة "أفق توقعات" الجمهور الإسرائيلى بالنسبة إلى هذه المسرحية . وحتى القراءة المقبولة لها تترك للجمهور موضوع معاداة – السامية ومطلب شيلوك برطل اللحم . يُبرر استسلام نيتزان لاشمئزازه من اليهود ، سامحًا للجمهور الإسرائيلى الليبرالى العلمانى بأن يُقر المنحى التقليدى المعادى لليهودية في المسرحية . نيتزان نفسه غير متيقن من الغرض من عرضه : هل هو إثارة أسئلة حول التطرف فى إسرائيل؟ ومثل كثيرين آخرين ، يرى المسرح العبرى

كمسرح وثائقى ، لأنه عبر عن أمل أن المسرحية ربما تؤدى إلى مناقشات عامة، و"تلمس الأعصاب العارية للجمهور الإسرائيلى، وهذه هى وظيفة المسرح."[٥٧] كل شىء قدمه شكسبير فى مسرحية "تاجر البندقية" "مرتبط بواقعنا ، بعالمنا الداخلى . لقد قدمت هذه المسرحية كما لو كانت مسرحية إسرائيلية ... فهى ذات علاقة محددة بالتعصب الدينى" [٥٨]. ومع ذلك، عندما سُئل إذا ما كان يهدف من شخصية شيلوك التى قدمها إلى استدعاء شخصية باروخ جولدستين ، أجاب نيتزان بأن العلاقة يجب أن يحددها الجمهور .

لا يرفض شيلوك فكرة العين بالعين، ولا يوجد لديه صدى لفكرة التسامح. فلا يمكن أن يكون يهوديًا طيبًا ويريد أن يقطع لحمًا بشريًا . أعتقد أن شيلوك يهودى سيئ يضرب على موقف متعصب . ومن المحال الحديث معه عن الرحمة أو الشفقة . وهو إرهابى أيضًا ومجنون؛ لأنه يُصر أنهم يفهمونه . ليس هناك تجانس مع الواقع الإسرائيلى؛ لكن هناك ترابط . أستطيع أن أفهم ما يمر به شيلوك كنوع من الاعتقاد الأرثوذكسى الذى ينمو تجاه التطرف ؛ إلى التعصب الدينى من دون أى تسامح [٥٩].

وكما حدث في كثير من المناقشات حول طبيعة مسرحية "تاجر البندقية"، أصبحت حجة نيتزال مرتبكة ومشوشة . فادعى أنه ليس هناك خطر من إثارتها للشعور المعادى للسامية فى تل أبيب كما فعلت فى الخارج . "ما نستطيع فعله هو فقط العودة إلى المكان الذى تقوم فيه هذه المسرحية مقام المرآة" . ومع ذلك، إذا رأى اليهود أنفسهم فى مرآة المسرحية المعادية للسامية ، فإن هذا يكون حقًا معاداة للسامية . فهى تعكسهم كما رآهم شكسبير . وجهة نظر نيتزان مظلمة إلى الحد الذى تصبح فيه صورة شيلوك هذه هى الصورة التى تعكس التطرف الدينى، وليس اليهودى أو الإسرائيلى العادى .



الفصل السابع

الاستخدامات السياسية للهولوكوست



فى إسرائيل لم يُعْفَ حتى الهولوكوست من التجنيد فى خدمة المناقشات الدائرة حول الصهيونية . وأصبح الأدب الإسرائيلى الذى يتناول هذا الموضوع وسيلة إلى الارتفاع بمستوى الجدل . إنه أدب ضئيل، لكنه مهم ، ومازالت أسباب ضآلته موضوعًا للمناقشة . بصفة عامة يبدو أنه يقدم رسالته من خلال احتمالين؛ هما: فرض القيود المنهجية على الكتاب، والمطالب التى تفرضها الأيديولوجيا المؤسسة .

> **نحن – جمهور المشاهدين فى إسرائيل – لدينا مشكلة منذ البداية متعلقة بالموضوع بصفة عامة، وبتقديمه فى المسرح بصفة خاصة. إن اتجاهنا فى تقديم الأحداث منذ الحرب العالمية الثانية وتدمير اليهود من خلال الفن بصفة عامة، وفوق خشبة المسرح بصفة خاصة، لشىء معقد جدًا[1] .**

هناك أيضًا مسألة المظهر الأخلاقى للإبداع الفنى عن الهولوكوست على الإطلاق ، وما إذا كانت الذاكرة والتاريخ يجب أن يتحولا إلى فن إبداعى . كتب القاص الإسرائيلى آهارون آبلفلد Aharon Appelfeld "إننا يجب أن ننقل الذاكرة من المجال الخاص بالتاريخ إلى مجال الفن" [2] . ومن جهة أخرى ، يعترض كلود لانزمان Claude Lanzmann ، وهو مخرج فيلم النكبة: "إن الهولوكوست فوق الأشياء الفريدة كلها وهو بذلك يشعل دائرة من نار حول نفسه... والرواية خطيئة . أعتقد اعتقادًا عميقًا أن هناك أشياء لا يمكن، ولا يجب تقديمها" . [3] وهو بذلك ينكر إمكانية تقديم أى شىء سوى العروض الوثائقية للهولوكوست . كتب أرنوست لوستيج Arnost Lustig :

بينمـا يقف كل من التـاريخ أو الفلسـفـة أو علم النفس أو علم الاجتمـاع وحيـدًا ، يشـتمل الأدب عليـهم جـميـعًـا، ويعيـد إبداع العناصـر كلهـا فى المزيج الأدبى ، الذى يخـرج منه شىء لا يوجـد فى أى شىء سوى الأدب [٤] .

أيًا كـانت الطريقـة ، فـقـد كـانت هنـاك أزمـة تمثـيل Represtation بسـبب الصعوبات النوعية والجمالية والمعرفية والأخـلاقية الخاصة بأدب الهولوكوست ، على سـبـيل المثـال ، مكانتـهـا المحددة داخل التصنيفـات النوعيـة واسـتـقبـالهـا وتقييمهـا ومعقـوليـة تكوينهـا . إن أخـلاقية إبداع هـذا الأدب موضـوع يقـدم مـادة لجدل مسـتمـر غاية فى التـعقيـد والانتشار، حتى إنه يصعب تلخيصه، ليس أقلها مشكلة اللغة : فقد ظل الرعب من الإبادة الجمـاعيـة خـارج حـدودهـا، إلى الحد الذى أصبح فيـه "الصـمت" ، بين أشيـاء أخرى، مكونًا مسـرحيًا يُشـير إلى وسـائل تجريبية متنوعة لاستخدام اللغة . عـرض چورچ شتينر George Steiner وآخـرون عدم كفاءة اللغة لتقديم تجربة معسكر الاعتقـال (للمعتقلين السياسيين) ، ويؤكد الناجون باستـمرار عـدم قدرتهم على إيجـاد وسيلة يعبـرون بها عن هـذه التـجربة . فيؤكد بريمو ليفى ، على سبيل المثال ، أن "لغتنا تفتقـر إلى الكلمات التى تعبـر عن الإهانـة وعن تدمـيـر الإنسـان" [٥]، حـاول بول سـيلين Paul Celen ، في سـبـيل إصـلاح اللغة، أن يقـيم معـجـمًـا جديدًا للمـعـانى، وأن يجـد وسـيلة للتـعبيـر عن الصمت، ولكنه أخفق فى ذلك . كتب چرزى كوزينسكى فى قصتـه "الطائر الملون" The Painted Bird :

اسـتكشف "لغـة العنف الجـديدة ولغـة المعـاناة واليـأس الجـديدة والمضـادة التى تبعتـهـا". يعـانى الصبى ، بطل القصـة ، فـتـرة من

> **الخرس قبل أن يكون قادرًا على الحديث، ثم يدلى بشهادته . يشير صراعه ضد عدم القدرة على الكلام إلى جهد الكاتب لسَبْك لغة جديدة يعبر بها عن الرواية الهولوكوستية[6] .**

ليست اللغة وحدها التى قُدمت كعائق لإتمام عملية التواصل والفهم ، لكن التوتر بين طبيعة الحياة داخل معسكرات الاعتقال وخارجها منع الكتاب من استكشاف طبيعة تجربة الضحايا . كما علق ليڤى: حتى بعد الحرب ، وعندما تم فضح كل وحشية المعسكرات ، لم يُرد أحد أن يستمع إلى الناجين [7] . وكان لآبلفلد التعليق نفسه :

> **وكما لم يستطع الشاهد (الناجى) أن يستمر فى الوقوف فى مكان هذا الرعب ، كذلك لم يستطع اليهودى الذى عاش التجربة . فقد خُلق نوع من الميثاق السرى بين الشاهد الناجى والشخص الموجهة إليه هذه الشهادة ، ميثاق للصمت يتراكم فى طريقه عديد من الأشياء التي أُسىء فهمها [8] .**

يشير آبلفلد إلى الصعوبات المنهجية الكامنة فى كسر الصمت ، فهو يتساءل – ضمنًا – هل يمكن تحقيق ذلك على الإطلاق . درست الشاعرة الإسرائيلية ليئه جولدبرج leah Goldberg قدرة الرواية بصفة خاصة على تقديم الحقيقة:

> **بطريقة ما ، عندما يحاول الشخص الذى اختبر الأشياء الأكثر رعبًا، أو الأشياء الأكثر رُقيًا، أن يقدمها في شكل مسرحية أو قصة، فإنه يقيم حدًا فاصلاً بين ذاته والتجربة، حتى يصبح حكيها نوعًا من النثر . أكثر من مرة كانت لدى الفرصة لقراءة أعمال أناس من هناك ، من معسكرات الموت ، وكان من المحال ألا أشعر**

بإحساس بالخزى فى كلماتهم؛ لأنه بالإضافة إلى الموهبة، فإن الشجاعة مطلوبة ... لهذا السبب غالبًا ما نجد حيوية أكثر فى المذكرات والخطابات ... فى الكلمات التى لا تدعى أنها أعمال فنية[٩].

قدم التوتر الأيديولوچى عائقًا آخر لإبداع الأدب المكتوب بالعبرية عن الهولوكوست . وفى أثناء العشرينيات، وبصفة خاصة فى أثناء الثلاثينيات ، وعندما كان الأدب العبرى يُحول محاور عروضه وانتشاره من أوروبا إلى مستعمرة اليشوف، لم تكن أوضاع اليهود الأوروبيين معروفة ، حتى اتهم يهود مستعمرة اليشوف "بالسلبية وإهمالهم للأحداث التى تقع فى أوروبا"[١٠] . لم يعلق كتاب العبرية على سلبيتهم فيما يتعلق بهذه الأحداث، ولكن عن انفصالهم الأيديولوجى عن الشتات، بأنه - حقًا - متضمن فى انتقالهم المادى إلى فلسطين.

لماذا أخفق الصهاينة فى فلسطين ، ككل ، عن التعبير عن التضامن مع أشقائهم فى أوروبا ؟ أسباب ذلك أيديولوچية وليست نفسية؛ فقد كانت الصهيونية ثورة فى الحياة اليهودية ، والتقليد اليهودى الخاص برثاء المذابح الجماعية ، عدَّته الصهيونية بديلاً ضعيفًا عن اتخاذ موقف . وكان هذا أحد الاتجاهات الثقافية التى أرادوا إصلاحها. وفي زمن الهولوكوست، لم يعتقد بن جوريون أن فى الإمكان فعل أى شىء عملى لإنقاذ يهود أوروبا، وما كان عمليًا لم يرق له[١١] .

تعامل بن جوريون والقادة الصهاينة الآخرون ، بمن فيهم وايزمان (وهم مهاجرون) مع الشتات بازدراء؛ فقد رأى بن جوريون "الهولوكوست الثمرة المطلقة للحياة اليهودية فى المنفى . وهى بذلك تعبر عن الشتات الذى يستحق ليس فقط أن يُدمر بل أن يُنسى". وليضف إهانة إلى الجرح.

انعكس تخطيط اليشوف المفَسر تاريخيًا بطريقة سلبية على الشخصية الأخلاقية للضحايا والناجين من الحرب، وذلك عن طريق افتراض أن قدرهم يرجع إلى خطيئة وضعهم ادعاءات ساذجة تمامًا عن مستقبل اليهود فى الشتات، الأمر الذى منعهم من الهجرة إلى أرض إسرائيل قبل الحرب [١٣].

ومع أن وضع اليشوف على قدم المساواة مع الهولوكوست مازال مصدرًا للجدل، يبدو أنه حتى يُهدئوا من شعورهم بالذنب، "بدأ" كثير من المهاجرين إلى فلسطين ؛ فى لوم الضحايا لذهابهم إلى الموت كما تُساق الأغنام للذبح" [١٤]. وأخيرًا ظهرت ردود أفعال إسرائيلية حققت توحيد الإحساس بالذنب والنكران والرفض والنفور، والإحساس بالعقم الأدبى . يشير آلان منتز Alan Mintz أنه الإحساس بالخزى، وليس بالحزن وصدمة الخسارة، هو الذى نتج منه "التجاهل الواضح" للهولوكوست فى أدبهم [١٥].

لم تستطع الصهيونية تفهم الهولوكوست فى إطار خطتها لإعادة الإحياء القومى وخلق اليهودى الجديد، إلا من خلال اكتشاف أهمية قومية لها . يذكر آبلفلد الإهانة التى فرضتها فرضيات جيل اليشوف التاريخية المبسطة . فالخلاص كان مخططًا له أن يعقب النفى ؛ والصهيونية تصلح مشكلة الاستيعاب؛ وكان الرواد حكماء فى مقابل السذاجة الخطرة ليهود الشتات . كان الإحياء القومى هو النتيجة المهمة للمعاناة ؛ حيث يتضح الارتباط بين السبب والنتيجة ، وتقليد "الاحتفالية المتبناة" أن الحداد يعقبه الاحتفال. ويكمل أبلفلد قائلاً : "فى الحقيقة"، "إنه قانون بصفة خاصة ... أن تقوم على أنقاض فترة ما فترة أخرى" [١٦].

نحن حقًا محملون بنظام موجود سلفًا للإشارات اللغوية والصور المجازية، فقد استطاعت المخيلة التاريخية اليهودية أن تجرى عملية توفيق بين هذه

العمليات البنائية . وقد تمت الاستفادة بذلك من الهولوكوست كرمز آخر فى عملية الإحياء القومية، وفى تأسيس مصدر فخر بالإنجاز القومى . كانت إسرائيل بالفعل جولاه ، أى : الخلاص . إن أقل الوسائل المريحة التى يمكن بواسطتها دمج الهولوكوست فى الوعى القومى، كانت الإقلال من الرعب الذى تسببه "من الراحة التى تسببها التوضيحات السطحية" [١٧] . فقد أُحتفل بأبطال المقاومة في أثناء الهولوكوست "كمعبر" يؤدى إلى إحياء أمة إسرائيل . و استُبعد الباقى إلى المنفى: "يبدو أن الهولوكوست يؤكد ما تدعيه التربية الصهيونية ، من أن المستقبل ينتمى إلى الإحياء القومى فى أرض إسرائيل . وكان يمكن الحياة اليهودية فى المنفى أن تؤدى فقط إلى الموت والدمار" [١٨] .

كانت الصهيونية العلمانية الكلاسيكية دائمًا غير حاسمة فيما يتعلق بثقافة اليهود الأوروبيين، والتى عَرَّفها القاص العبرى حاييم هزاز Hayyim Hazaz – ضمن آخرين – بعالم من "القهر وتشويه السمعة والاستشهاد والقتل" [١٩] .

> **إن صورة "يهودى الجيتو" نفسها تمثل جوهر ما هو فاسد وملوث فى الحياة اليهودية ... أعتقد أن الشعب اليهودى الأوروبى قد قُدر عليه عاجلاً أو آجلاً إما أن يذبل وإما أن يُمحى ... إن العاطفة السائدة التى أثارتها الهولوكوست بين كتاب البالماخ كانت هى الشعور بالخزى : الشعور بالخزى على عجز اليشوف عن التأثير في الخسارة الناتجة فى صورة إخوانهم القتلى، وشعور بالخزى على ما أدركوه كخنوع اليهود الأوروبيين لتطرفهم [٢٠] .**

أصبحت فكرة "الحملان المساقة إلى المذبح" هي الصورة السائدة ليهود الشتات بالنسبة إلى يهود الصابرا . وكانت فكرة الخنوع القاتل هذه – فى أفضل

حالاتها - غريبة لجيل الآباء والأبطال، و - فى أسوأ حالاتها - وضيعة . بالنسبة إلى الجيل الصابرا كان من الصعب التخلى عن التقليد الذى اعتُنق بعمق بأن حياة الشتات لا تمثل شيئًا سوى الخوف والضعف والمهانة. "لقد أعطانا الآباء الضعاف الحياة، وقامت الأمهات المصابات بالهيستريا بتربيتنا . كان هذا هو ما زُرِع داخلهم : "الخوف من العالم والافتقار إلى الأمان" (٢١) .

عبر الأدب الأول بوضوح عن هذا الاتجاه ، الذى قدمه سوبول، وكتبرير سياسى فى مسرحية "ليلة اليوم العشرين" ، ولم يكن غير شائع فى الخارج :

نشأت أجيال من الشباب وهى معتقدة أن وجود يهود الشتات لم يكن كارثة فقط؛ بل فضيحة . فقد كان يُعتقد أن ضحايا النازى من اليهود كانوا يساقون إلى المذبح "كالخراف". أتذكر نصًا عبريًا ، استُخدم على نطاق واسع فى المدارس الثانوية الإسرائيلية حتى أواخر الخمسينيات على الأقل ، يشتمل على التحليل التالى لمرثية الشاعر العبرى العظيم بياليك Bialik فى مذبحة كيشنيف Kishinev عام ١٩٠٣ : "تصور هذه القصيدة وحشية المهاجمين الحقيرة، والخزى الفاضح، وجبن الشتات".

فى هذا النص الغريب ، كانت كلمات، مثل "فاضح"، و"خزى"، و"جبن"، هى المصطلحات التى أشارت إلى جوهر التربية الصهيونية. فى الحالات المتجولة للتذكر والرفض . كان الشباب الإسرائيلى فى البداية ممزقًا بين الشعور بالغضب والشعور بالخزى على ماضيه الملوث (٢٢) .

فى مسرحية "فى بيداء النقب" ليجال موسيئزون، يصرح آفراهام :

لن أكون لاجئًا بأية حال ! كفى ! لن أعيش فى منزل غريب ! لن أتجول فى الشوارع ! نحن نخوض حربًا من أجل الاستقلال اليهودى، وسننتصر بدماء أقل من التى أريقت - هباءً - فى إحدى القرى البولندية . هباءً ... كان يمكن أن أكون فى وارسو ، غير مسلح ! لأُقتل مثل الخروف ! اليوم أنا أمتلك أسلحة ، ليست كثيرة، لكننى أعيش على أمل أن السفينة سوف تأتى فى يوم ما . ستأتى المدافع ، سوف تطير خططنا فى هذه السماوات. وحتى يأتى ذلك اليوم ، لا تمهلهم ولا تعطيهم أية فرصة للراحة. وأعرف أن هذه هى المرة الأولى التى لا يضيع فيها شىء هباء . أريد أن أبدو فى نظر ابنى داتى كشخص حارب، وليس كلاجىء تعس هرب من بلده . هذه هى الأرض التى لا تحولنا إلى لاجئين ومتسولين (٢٣) .

انتشر التفاؤل والإنجاز والرجال والآلات فى الكفاح البطولى، كان هذا هو التعارض الفاصل لصورة "الحملان المُساقة إلى المذبح"، والقرى البولندية، وصورة حياة الشتات السلبية غير المرغوبة.

اعتنق بعض من أكثر الكتاب العبريين قبولاً آراءً سلبية عن الشعب اليهودى فى أوروبا . على سبيل المثال ، قدمت الروائية والكاتبة المسرحية يهوديت هندل Yehudit Handel تقييمها فى برنامج تليفزيونى قومى عام ١٩٨٩ :

إن كان لى أن أكون فظة، فقد كان هناك جنسان فى إسرائيل؛ فهناك جنس من أبناء الآلهة الظاهرين، وكان هؤلاء هم من نالوا شرف وميزة أنهم ولدوا فى المستوطنات دجانيا Deganie فى

شيهونات ، وفى بوروخوف جيفا تاييم Shehunat Borokhov وفى بوروخوف جيفاتاييم Givatayim ، ويبدو أننى أنتمى إلى أبناء الآلهة هؤلاء ؛ فقد نشأت فى حي للطبقة المتوسطة بالقرب من حيفا . ثم كان هناك جنس أقل - إذا كان من الممكن قول ذلك - أولئك الذين نظرنا إليهم بوصفهم جنسًا أقل على قدر من التشوه والجدب ، وهؤلاء هم من وصلوا قبل الحرب . وتلقيت تعليمى فى مدرسة لأبناء العمال ، وهذا هو أقبح ما فى الأمر ، فأكثر شيء هابط ليس النفى؛ لكن اليهودى الآتى من هناك [٢٥] .

تستعين سجيف Segev أيضًا بفقرة من ليئه جولدبرج Leah Goldberg ، وهى نفسها ولدت فى أوكرانيا، وهاجرت إلى اليشوف عام ١٩٣٥ : "هذا الشعب قبيح وتعس، وغير حاسم أخلاقيًا ، ومن الصعب أن تحبه". كان من المتوقع من الكاتب الإسرائيلى أن يكتشف فى الناجى المهاجر الجديد شخصًا أكثر من المهاجر السيء الحظ، يعيش دون فكرة، لكن هذه مهمة تتطلب "جهدًا ضخمًا"[٢٦] .

إن التشويه الإسرائيلى للشتات ينطوى على ازدراء لأوضاع المعيشة ليهود أوروبا الشرقية ، وانحرافهم لفسادهم الأخلاقى . فقد بدوا للشباب الإسرائيلى أكثر مهانة فى مأساتهم . فى مقالاتهم ، عبر تلاميذ المدارس عن شعورهم بالغربة ، وافتقارهم إلى التوحد الروحى مع الضحايا ، ورفضهم الشديد للتسامح مع أى شكل من أشكال السلبية . وصورت الهولوكوست كفضيحة يهودية [٢٧] . ارتبط دور "الآخر" بصفة أساسية بيهود الشتات، الذين يتحملون بعناد النقد القاسى للهوية اليهودية التقليدية، دون أن يدركوا ضوء البعث الجديد الصادر عن صهيون"[٢٨] .

فى ذلك الوقت ، كانت الدراما تدعم هذه الآراء ؛ فقد أخفقت فى عكس الآراء المتحولة بين رُسل اليشوف والإسرائيليين عن سمات الناجين وقدراتهم ، أو رؤيتهم "كمادة إنسانية من أكثر الأنواع المرغوب فيها"، كما فعل رجال الحكومة اليهود فى الأربعينيات . أشار المعلقون إلى الموهبة التنظيمية للناجين، وكذلك إلى القوة والحيوية والقدرة على المبادرة، والتى تتعارض مع التوقعات السلبية لتصرفاتهم [٢٩] . أوضح بن جوريون وجهة نظره المتشائمة :

> **اكتشفت لدهشتى – ولسعادتى أنه يصعب قول ذلك ، لأن هناك مظاهر للفساد – أن هناك درجة أقل من الفساد المفروض أن يوجد فى مثل تلك الظروف . وجدت أن ، ومع كل شىء ، أن الناس يتمتعون بصحة جيدة ، بالمعنى الجسدى والمعنى الروحى . فالغالبية العظمى منهم يهود عظام وصهاينة لهم غرائز صهيونية عميقة ، وعلى استعداد أن يخوضوا الصعاب كلها مرة أخرى ، ورغبة في التئام الشمل واستمرار الشعب اليهودى [٣٠] .**

ومع أن أمثلة على بطولة الناجين وتجارب ميدان القتال كانت معروفة فى ذلك الوقت [٣١] ، فقد تجاهلتهم الدراما تقريبًا تمامًا . أحد الاستثناءات المعروفة كان مسرحية "حنا سنيش" Hannah Senesh لأهارون ميجد (١٩٥٨) ، وهى تعظيم للبطولة التى استغلت المصطلحات التقليدية للأسطورة وسجل الشهداء ، وهى مناسبة للانتقائية التاريخية فى ذلك الوقت . بصفة عامة، ومع ذلك ، خدم الاتجاه السلبى للدراما تجاه يهود الشتات حاجتها إلى خلق أسطورة عن ذاتها لحالة من الدعاية الإيجابية ، ويرسخ دستور الصهيونية فى الخلاص .

عدد قليل من مسرحيات ذلك الوقت وضع الهولوكوست كمحور له . أكثرها شهرة مسرحية ناتان شاحام Natan Shaham "تقدير جديد" A New Rekoning

(١٩٥٤) ، والتى تناولت مشكلة التعاون اليهودى ، ومسرحية "سيدة مانور" The Lady of the Manor لليئه جولدبرج (١٩٥٥) ، والتى قدمت محاولة شائقة لتوليف أفضل ما فى الثقافة الأوروبية مع ذكاء الصهيونية وإسرائيل ، ومسرحية "الوريث" The Heir (١٩٦٣) لموشى شامير ، والتى ناقشت تضاد المال الألمانى الدامى، وميراث إسرائيل الروحى والتاريخى . هذه الموضوعات ظهرت فى مسرحية "أطفال الظل" The Children of the Shadow (١٩٦٣) لبن صهيون تومر Ben - Zion Tomer ، وهى إحدى أهم المسرحيات التى تدور حول موضوع الهولوكوست، والتى تعنيم بالمسائل المزعجة للتعويضات الألمانية والتعاون والهوية الإسرائيلية والتهام اللاجئين داخل المجتمع الجديد المطبوع بروح الصابرا أيديوبوچيًا .

سبب آخر لرد فعل الأدب الإسرائيلى المحدود على الهولوكوست يُعتقد أنه يعود جزئيًا إلى استغراق الكتاب الإسرائيليين فى الأحداث التاريخية الخاصة بهم – حرب التحرير وبناء الأمة – يعقبها حاجتهم إلى تحديد هوية منفصلة، ومواجهتهم للضغوط الاجتماعية والسياسية . أيضًا ، أجبر الناجون الإسرائيليون المولودون فى إسرائيل على مواجهة ماضى كثيرين منهم لم يتخلصوا منه بعد، وذكروهم بتجاهلهم الضعيف للكارثة. وبصفة عامة فإن الناجى ، الذى عارض مثال البطل الإيجابى ، لم يكن مرغوبًا فيه كشخصية فى الأدب النرجسى فى الخمسينيات . فقد صور الناجون فى دراما الخمسينيات والستينيات تقريبًا تمامًا كأناس يكافحون من أجل أن ينسوا ماضيهم ، وهى صورة مجازية للكتاب ومجتمعهم .

وبعد كارثة حرب يوم الغفران تغير مفهوم الهولوكوست . فأصبح الإسرائيليون وجهًا لوجه مع استعدادهم للهزيمة، وتوحدوا أول مرة مع الناجين من

الهولوكوست كأناس قُيِّمت مقاومتهم بواسطة نجاتهم نفسها . وبعد اكتساب الليكود قوة عام ١٩٧٧ كانت الهولكوست أحيانًا مايُحتال بها، وتُستخدم كأداة سياسية . وأصبحت لدى رئيس الوزراء بيجن عادة أن يشير إلى معسكرات الموت ليبرر سياساته عن طريق تعزيز النظرة إلى اليهود على أنهم الضحايا الأزليون وللعرب كنازيين. وكان من الصعب التفريق بين الذاكرة والدعاية فى بلاغته . وفى الجانب الآخر للمجال السياسى ، أدت ذكرى الإبادة الجماعية النازية إلى زيادة الجدل حول الأراضى المحتلة، وإلى دراسة موضوعات متعلقة بصورة إسرائيل الجديدة كنازية وكحاكمة لما يزيد على مليون فلسطينى .

وفى نهاية عقد السبعينيات ، ولكل هذه الأسباب أو لأى سبب منها ، بدأ المجتمع الإسرائيلى النظر إلى الهولوكوست كجزء لا يتجزء من تاريخه . ولأول مرة كان قادرًا على فهم إسرائيل كظاهرة جمعية تشتمل على كل عناصرها السياسية والتاريخية . وأصبح الهولوكوست منذ ذلك الوقت مكونًا أساسيًا للحياة العامة والفنية فى إسرائيل [٣٢] ، وتحول من مجرد موضوع يتم اجتنابه أو إنكاره من قبل الكتاب، إلى موضوع أصبح ، لسبب أو لآخر ، يمثل مصير اليهود بصفة متزايدة . أصبحت الذكريات الخاصة، والشهادات التى اعتُرف بها من خلال الوسائل الفنية شرعية، شرعية النصب التذكارية، وإحياء الذكريات القومية الرسمية . ومع النظرة الجديدة للهولوكوست أتى الوعى بأن الفجاجة التقليدية ، سواء بالعضلات أم بالسلاح ، والتى أُحتفى بها فى الثقافة الشعبية كما يُحتفى بها فى الأدب الراقى، لم تعد الشهادة الوحيدة على الشجاعة والبطولة . وبمعنى ما، فقد وُلد البطل أكثر ميوعة وأقل وضوحًا. ولحظة أن تحددت صورة بطل الصابرا مفتول العضلات لعام ١٩٤٨ ، بطل البالماخ ، وعرفت إما كأسطورة وإما كصورة مجازية ، فإن الاتهام الضمنى، وغالبًا العلنى،

"للحملان المساقة إلى المذبح" وُضع موضع الدراسة، وكانت نتيجتها أن تم تصحيح الأسلوب الانتقادى الأول فى تمثيل صورة الناجين. وعكست الدراما إعادة التقييم هذه، بواسطة كتاب يقدمون فهمًا مختلفًا تمامًا لتاريخ اليهود والبطولة والنجاة .

كانت مسرحية تشيرلى كاتشيرلى Tcherli Katcherli [٣٣] (١٩٧٧) لدانى هوروفتس النموذج الموضوعى الأصلى لمعظم الدراما التالية لها . يخفي أسلوبها الانبساطى النزعة إلى المبالغة في تقدير الذات، والذى أكدت المسرحية من خلاله تصالح الإسرائيليين وتقبلهم للهولوكوست ، مهما يكونوا غير راغبين فى ذلك ، كمكون لتاريخهم، وليس تجربة اليهود "هناك" فى الشتات فقط . لهذا السبب، وليس لتعرية البطل، حققت المسرحية نجاحًا كبيرًا، وحصلت على جائزة أحسن مسرحية لعام ١٩٧٨ .

لا تدور مسرحية تشيرلى كاتشيرلى Tcherli Katcherli حول الهولوكوست بمعناه أن الهولوكوست كحدث تاريخى يشكل موضوعها ، بل تعرض لسيطرة الهولوكوست على التطور الثقافى فى المجتمع الإسرائيلى بعد حرب الأيام الستة، والنمو التدريجى للمجتمع بعيدًا عن النمط البطولى المزيف عن عمد، والمعتنق بشدة إلى بناء اجتماعى أكثر واقعية . تعرض المسرحية عملية نضج : فالبطل فى أكثر صوره نمطية وسطحية ينضج ليصبح مجهزًا نفسيًا لينطوى على ذاته وينتقدها بعد حرب الأيام الستة ، وهو قادر أخيرًا على الاندماج مع "الآخر" ، يهودى الشتات ، فى هويته الثقافية . نموذج الصابرا في المسرحية هو رمز ،وليس أسطورة محددة . فهو يمثل الصفوة الإشكنازية الشابة التى يفوق تأثيرها الثقافى فى إسرائيل حجمها . يوضح هوروفتس ارتقاءهم من الشباب الذهبى

لفترة ما قبل تأسيس الدولة إلى وصولهم إلى مرحلة النضج، وما ترتب عليها من ادعاء (وفقًا للمسرحية) الوصول إلى شخصية أكثر أصالة ومناسبة للزمن المتغير.

حقق هوروفتس هذا بطريقة بارعة التشظية، والتى نادرًا ما يظهر فيها البطل بالكامل، بل يتكون من مجموع أجزائه: مثل أجزاء لعبة / الصور المجمعة من: نوع الملابس، إلى الشورت الذى يرتديه الشباب الإسرائيلى فى أثناء الأربعينيات والخمسينيات ، وألعاب الأطفال الشائعة، والطعام والأنشطة والأفكار، واللغة الخاصة بهذه الفترة، بما فيها اللهجة والشخصيات والأحداث التاريخية، والإشارة إلى الأعمال الأدبية ومؤلفيها، والأغانى الشعبية والرقص الشعبى . تُشكل هذه العناصر دلالة مجازية، مع أن الاختلافات بين المجاز والأسطورة قد أصبحت غير واضحة . ومع ذلك، فقد جعلت من المسرحية وثيقة ثقافية مهمة. نسجت الهولوكوست هذه القطع كلها في مشاهد بأكملها أو فى صور مجزأة ، مثل الومضات الضوئية على شاشة السينما .

يستدعى أسلوب هوروفتس الدرامى أسلوبًا آخر "للدمج" amalgamation ، هو فى هذه الحالة أنواع عديدة استفاد منها المسرح الإسرائيلى على مدى عشرين عامًا : وهى الدراما الوثائقية، والمجاز والهجاء السياسى ، ومزيج من التقنيات : مثل المونولوج الدرامى والحوار والشعر والبلاغة . تتكون المسرحية من أربعين مشهدًا قصيرًا ، معظمها متضمن فى النص المكتوب بواسطة مقولة، وفى المسرحية المقدمة على خشبة المسرح بواسطة تغيرات فى المتحدث. يمثل كل ممثل واحدًا أو آخر من شهادات جيل الصابرا على مجتمعه منذ الأربعينيات إلى وقت كتابة المسرحية .

على الرغم من البناء المتعدد الأشكال ، تقدمت المسرحية خلال تواصل تاريخى متميز . وبينما تتتابع الأحداث فى نظام زمنى واضح ، فإن المسرحية لا تمثل تاريخ إسرائيل أو اليهود، لكن هى تحقيق متقن لطبيعة جيل الصابرا ، Tcherli Katcherli ، بالنسبة إلى تاريخ شعبه . نسجت الهولوكوست خلال التقدمة التاريخية ، وكان ينظر إليها دائمًا على أنها عامل نشيط فى الحاضر، وبذلك تكون خارجة عن التاريخ المؤرخ . فظهرت إشارات لفظية مكتوبة ومعروفة للهولوكوست: مثل الكلمات فوق مدخل أوشفتز Auschwitz ، وصورة الرجل العجوز الذى جُزت لحيته بواسطة جنود العاصفة الألمان الضاحكين ، وصورة الصبى الصغير الخائف ويداه مرفوعتان إلى أعلى فى الهواء . ظهرت الهولوكوست أولاً كحدث يتجاوز تجربة الصابرا ، وهو حدث شُوهت سمعة ضحاياه وفقًا لروح ذلك الوقت. ووضعه هوروفتس ودولة إسرائيل فى مواجهة الرجل العجوز والصبى الصغير . تكون المسرحية ، بذلك ، عن الهولوكوست فى المجتمع الإسرائيلى بقدر كونها عن المجتمع نفسه .

وبينما يتساءل نمط الصابرا من خلال تجسيده ، يحمل معه صورًا متغيرة للهولوكوست ، بدءًا من الإحساس بالإهانة بأنه يجب أن يكون قد حدث ببساطة بسبب "الخصى" ، وهى اختزال عبثى ساخر خلال المسرحية . تؤكد الصور المرئية المقحمة للضحيتين قسَم تشرلى "بأن ذلك لن يحدث ثانية أبدًا". فرد فعله يكمن فى الحاجة إلى ثأر محدد ، أو على الأقل اتخاذ موقف للمقاومة أو المعارضة . بعد ذلك ، بعد حرب الأيام الستة ، عاش تجربة هزيمة إدراك أن أسلوب أخذه بالثأر هو تذكير بالجريمة نفسها . وأخيرًا ، يشير ، بسخرية كبيرة، إلى استهجان الهولوكوست داخل المجتمع، وإلى الهولوكوست كمادة فنية من صنف أقل ، ومال يمكن تكسبه، وأحد الأساليب الكثيرة المستبدلة لاحتواء العمل الشنيع داخل المجتمع الإسرائيلى .

إن تأكيد تشرلى الأولى لليهودى الجديد النشيط والعملى يحدد رد الفعل الحاسم لليشوف بالنسبة إلى معاناة الشعب اليهودى الأوروبى. يؤكد الطفل في الصورة رد الفعل هذا . بالنسبة إلى الرجل العملى النشيط ، تجسيد حركة الصهيونية، كان الحل بسيطًا وعمليًا : اخرج من الصورة . "حذر كل فرد، إنهم لن يروك فى الصورة مرة أخرى"(٣٥) . وأخيرًا ، ووفقًا لمكون الصابرا المبالغ فى بساطته ، سوف يذهب الصبى إلى إسرائيل . سواء أكان هوروفتس يمارس السخرية التى تُميز المسرحية بتمامها، أم يقترح أن الهدف النهائى لضحايا الهولوكوست هو أن يستقروا فى إسرائيل ، فإنه متروك للمشاهد ليحدده . وبينما لم تكن الدقة التاريخية ضرورية، فإن المستقبل المعلن للضحية فى إسرائيل كان تأكيدًا من إسرائيل للإسرائيليين ، على التعارض المقبول بين المعاناة والخلاص . فى اللغة الشعرية الراقية التى تمثل الأدب الأول فى الدولة - خاصة أدب س. يزها الذى يظهر كشخصية في أحد المشاهد - يعارض المتحدث فى مسرحية تشيرلى كاتشيرلى Tcherli Katcherli الحياة "هنا" الذى يشير إلى الانفتاح والضوء والطبيعة مع "هناك" الذى يشير إلى البدروم والحوائط السميكة والاضطهاد والأسنان الذهبية (وهو أول ربط فى المسرحية بين يهود الشتات والذهب).

المسرحية عبارة عن تكوينات من النصوص والتقنيات المرئية والموسيقية واللفظية ، كما لو أن تشيرى نفسه ليس أكثر من كولاج Collage نصى . يستدعى خلال المسرحية ، أمثلة من الثقافة الشعبية والأدب الجاد لذلك الوقت، وكذلك الأدب اليهودى المعروف فى الماضى . دمج لأفكار تدور حول الانفصال بين الحياة والأدب فى إسرائيل بواسطة حوار مع يزهار، يشير إليه فيه ضمنًا كممثل لجيل البالماخ، فهو المبدع والمتحدث الرسمى للمبادئ السياسية التي تتطلب إزاحة

الطابع الأسطورى ، وإسقاط الأسطورة بواسطة الجيل الأصغر . الأدب الإبداعى الذى يُدرس فى المدارس عمل كقوة أيديولوچية ، تقوم بدور دعائى من خلال تربية الشباب الإسرائيلى ، ووفقًا لوجهة نظر بن جوريون عن وظيفة الأدب . المشهد الذى يظهر فيه يزهار، وتلميحات أدبية عديدة خلال المسرحية ، يؤكد أن فى إسرائيل يتحمل الكاتب بعض المسئولية فى إبداع المعايير الثقافية والأيديولوچيات السياسية .

دائمًا ما تتدخل الهولوكوست فى الخلفية كشكل من التحشية للحاضر فى تعريف الذات عند تشرلى "كمعادلٍ لإحراق جثث الموتى" . معادلٍ فى خفة الدخان وحريته، وليس فى رماد الموت . ومع ذلك فكلمة دخان أحد أكثر التداعيات الرمزية للهولوكوست تكرارًا . فقد تم تحديث حرية الصابرا بواسطة الذاكرة الجمعية . وتظهر كلمة "ذهب" مرة أخرى فى مشهد تأكيد الذات المبهج : "نظيف، أنا نظيف، أنقى من الذهب"، مرة أخرى تدمر اللغة الإيقاع : فالكلمة المستخدمة ليست "ذهب Zahav" ؛ ولكن "الذهب الجيد" Fine gold ، وحيث إن كلمة Ketem تعنى أيضًا لطخة أو بقعة ، فربما يشير المشهد بذلك إلى مسألة التعويضات المثيرة للجدل، والتى يصعب أن يتجاهلها أى فرد يكتب عن فترة الخمسينيات .

يتغير الإيقاع فى المشاهد الأخيرة مرة أخرى : فتؤدى الشهوة إلى الدم ، والتى يمثلها شخص يضع أصابعه على الزناد، مما يؤدى إلى شعور بعدم الارتياح . تدرس المسرحية حرب التحرير من وجهة نظر أخلاقية ، الصدام بين القيم الإنسانية ومقتضيات الحرب. فامتزجت صور القتل فى الحرب بذكرى الأطفال فى قاعات الغاز ، كما لو كان الجندى غير واثق إذا ما كان تصرفه الحالى رد فعل مناسبًا للهولوكوست أم مجرد استعادة لذكراها . وفقًا لزيفابن - بورات

Ziva Ben - Porat ، لم تكن التـفـرقـة بين مـبـدأ أن "لا خـيـار عند الآباء" [٣٦] وسعادتهم بالقتل، واضحة بفعل المصطلحات الجنسية فى المشهد [٣٧] . عند هذه النقطة قـدمت مسألة القيم الإنسانيـة من خلال صور مـباشـرة للهـولوكوست ، وبيچاما مخططة، ودخان ورماد وأمهات مكلومات، ووابل من الغاز . وفى الوقت نفسـه ، استخدم المتحدث كل التعبيرات اللطيفة المناقضة للحرب والغزو، مثل: "المعركة وجهًا لوجه"، و"تنظيف الأرض"، و"التطهير" . إضافة إلى إقحام كلمات ألمانيـة تُشير بالفعل لما سيكون صورة أدبيـة مجازية معروفة تطابق بين الجيش الإسرائيلى فى الأراضى المحتلة وألمانيا النازية .

يتحول اهتمام المسرحية بالتدريج إلى الأزمة المتصاعدة، والتى تميز الفترة التى تسبق حرب الأيام الستة مباشرةً. ثم يظهر "تشرلى كاتشيرلى الثانى"، وهى شخصيـة تفتقـز إلى السـمات المحببـة لأسلافـه . فهو جندى سابق يبتهج فى "احتفالات النصـر"، والتى أعقبت حرب الأيام الستة، والتى وجه إليها الكثير من النقد. فقد ظل الهولوكوست فى مكان منعزل من عقله الباطن ، مبررًا تعظيمه لذاته الحالى، ولكن ليشير أول مرة تعريفه المجرد لذاته كضحية أخلاقيـة ، كضحية للموقف السياسى الذى خرج من دائرة السيطرة .

أكد تشرلى الثانى الفجوة بين البالماخ والأجيال التالية، وقد ازداد انحداره الأخلاقى عندما أصبح "تشـرلى كـاتشـرلى الثـالث" ما وهو خـريج الجـامـعـة والمحترف الذى يتحقق أمله فى أن يعيش حياة كريمة عن طريق وسيلة من وسائل الشتات: وهى الذهب . سمح تشرلى لنفسه الآن أن يندمج فى التاريخ اليهودى، ولكن هذا الاندماج غير واضح، ولا يقوم على أساس سوى الرأسمالية . الذهب ، كما يقول ، سوف يكون مصدر قوته ، كما كان دائمًا ، وهو ادعاء ، أخيرًا ، خاص بيهودى الشتات النمطى وبالشخصية الإسرائيلية . يشير تشرلى إلى أنه بينما

تحقق قبوله للخلاص بطريقة غير مريحة ، فإنه يتحدد بواسطة تصميمه أن الهولوكوست لن تحدث مرة أخرى . يمثل جشعه تناقضًا مثيرًا للسخرية مع الفلسفة الاشتراكية الصهيونيـة ، ومع حلول شخصية بوعز لسوبول وشخصية كوبى ليفشيتز ورجال الذهب ، فى المجتمع الإسرائيلى . إن نظرة الصابرا إلى الشتات ، والتى يتم إدراكها من خلال وسيط، هو تشرلى الثالث، والتى هى تلميح للذهب خلال المسرحية، مازالت سلبية على نطاق واسع . وأكثر من ذلك ، لم تعد إشارات هوروفتس للشتات محدودة بالنص، أو إشارة كتلك الموجودة فى إسرائيل؛ فقد تجاهل ثقافة الشتات اليهودية ليركز بمرارة على الذهب ، أكثر ظواهر الشتات نمطية وأسطورية .

ناقش جيل الصابرا الجديد صورته، فتساءل: هل يحقر الهولوكوست عن طريق وضع صورة الصبى الصغير فى دائرة الاهتمام، ثم يستخرج منها صورًا عديدة ؟ يحمل هذا السؤال تحذيرًا : فالصورة الفوتوغرافية التى سببت صدمة وشعورًا فظيعًا فى البداية لتشيرلى قد اختصرت إلى صورة مصطنعة ومزيفة، فقد صُبغ التاريخ اليهودى بالغموض . فتشيرلى الجديد شخصية يائسة خاوية، فى منتصف العمر، ومتطبع بالطابع البرجوازى، وأخيرًا يعى واجباته تجاه التاريخ. وهو فى نهاية المسرحية غير متأكد من هويته أو من اسمه ، و"ربما ضائع" (٣٨) إذا استخدمنا كلماته هو نفسه، فخلاصة القول إنه جيل يعانى آثار كارثة حرب يوم الغفران .

كتب النقاد بسطحية عن "نتاج العصر" للمجتمع الإسرائيلى ، وامتصاصه للهولوكوست داخل نسيج وعيه الاجتماعى وتعريفه لذاته . يدعى هوروفتس نفسه، "إذا كان من الضرورى تحديد أول بدهية لوجودنا فى إسرائيل؛ فيجب أن نعود إلى الهولوكوست ونفهم إسقاطاتها" (٣٩) . لكن الدراما وحدها من بين الأنواع

الأدبية، تكشف أن هذا "الامتصاص" لا يستقر بسهولة داخل الكيان السياسى الإسرائيلى . يرتبط كتاب المسرح - الذين تم تسييسهم أكثر بكثير من كتاب الرواية منذ البداية ، وكانت أمامهم فرصة أقل للتطور الروائى - بهذا الموضوع بتناقض أكبر.

شهدت السبعينيات والثمانينيات توحد الوعى الجمعى، كما رأينا من تشرلى كاتشرلى ؛ وهو ربط ملفق بين الناجين وبقية المجتمع الإسرائيلى . بالنسبة إلى الجيل الجديد من الكتاب، فإن الحدث قد غير اهتمامه . فهم لم يواجهوا الناجين- كناضجين يصارعون من أجل تشكيل هوية فى الدولة الجديدة - بشكل كلى بعد الحرب العالمية الثانية بفترة قصيرة ، وهم يعيشون ويحاربون جنبًا إلى جنب بجوارهم لمدة شهور بعد وصولهم إلى إسرائيل ، كما فعل جيل ١٩٤٨ . فقد استطاعوا تغيير" الهولوكوست تغييرًا خياليًا ، سامحين لها بادعاء الانتساب إلى التراچيديا الأدبية دون مواجهة مفاجآت التاريخ غير المتوقعة .

إحدى النتائج الإيجابية لهذا المنهج المدون فى تناول الهولوكوست كانت تكمن نهائيًا وعلى نحو حاسم فى المناسبات كلها التى يظهر فيها شعار "الحملان المساقة إلى المذبح" . حاولت مسرحيات الثمانينيات تصحيح فكرة الإذعان والضعف عن طريق عرض أنه كان هناك تنوع لليهود فى معسكرات الاعتقال، وليس فقط الضحايا الذين تحولوا إلى رموز فى سجل الشهداء، ودافعت عنهم بقوة ردود الأفعال التاريخية على الكارثة . يعترض ليشوا سوبول على الإفراط فى النظر إلى الضحايا نظرة عاطفية؛ لأنها تقدم أسلوبًا آخر مجردًا من الإنسانية . فحاول هو وكتاب آخرون تصحيح فهم اليهود للخلاص، عن طريق افتراض أنهم لا يختلفون عن أى شخص آخر، وليسوا طيبين تمامًا ولا سيئين تمامًا ، ولا أبطال ولا جبناء. لم يعد الاختلاف بعد الآن ضمانًا للخلاص أكثر من كون الشهادة ضمانًا للخلاص . كذلك تغيرت صورة "الحملان المساقة إلى المذبح"

بدافع الضرورة؛ لأن الجيل الثانى ، الذى وصل إلى مرحلة النضج، كان يكافح من أجل التصالح مع تجارب الآباء .

لا تكمن قيمة مسرحية كاستنر Kastner (١٩٨٥) [٤٠] لموتى ليرنر فى إعادة إبداع الأحداث المشتقة من الدعاوى القضائية - مع أنه حقق ذلك إلى درجة ما وفقًا لقواعد المسرح الوثائقى - ولكن، ومن خلال إثارة أسئلة بقيت بغير إجابة إلى يومنا هذا . لم يحقق ليرنر نصائح بسكاتور المتعلقة بالمسرح الوثائقى، فعروضه المقدمة على خشبة المسرح تُدين بالقليل إلى وسائط الاتصال المختلطة، ولم يكن هناك إسقاطات، وشرائح منزلقة، أو تقنيات مكانيكية، فقط تنويعة معقدة من الأمكنة الصغيرة والفراغات الروائية التى يُشار إليها عن طريق الأبواب المختلفة. ومع ذلك ، فقد وظفت مسرحيته تسلسل حلقات روائية قصيرة: فى ٤٩ مشهدًا ، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة ، جمع ليرنر فيها واحدًا من أكثر الأحداث أهمية فى حياة د. رودلف إسرائيل كاستنر (الذى كان حينئذ سكرتير المنظمة الصهيونية المجرية)، والتى وقعت فى بودابست عام ١٩٤٤ .

كان اليهود المجريون مجتمعًا مستوعبًا على نطاق واسع ، يكون الأرثوذكس والصهاينة أجزاء صغيرة فقط داخله . لا تمثل المنظمة الصهيونية ، والتى انحازت إلى حزب العمل الصهيونى ، ولا تؤثر فى المجتمع اليهودى ككل، ولا تؤثر فيه. مع ظهور النازى فى المجر عام ١٩٤٤ كان من المحال تقريبًا إقامة حركة مقاومة يهودية سرية مؤثرة حيث سيق عدد كبير من الشباب اليهود إلى وحدات العمل فى الجيش المجرى ، ولم تقدم أية مساعدة من الشعب المجرى المعادى للسامية . ومع ذلك ، استطاعت المنظمة اليهودية السرية الصغيرة تهريب اليهود البولنديين إلى رومانيا والنمسا، وإنقاذ ١٠٠٫٠٠٠ على الأقل فى بودابست نفسها

بواسطة وثائق سفر مزورة . ومنذ ١٩٤٤ حتى نهاية الحرب ، لم يكن أيخمان Eichmann يفى بمتطلبات الحل النهائى، والترحيل بدافع الإحساس بالواجب، ككثير من اليهود، إلى أوشفتز Auschwitz التى كانت المحرقة الخاصة بها قادرة على الاستمرار . بعد أن تذمر رودلف هوز من أن المحارق أصبحت تفتقر إلى الغاز ، طلب أيخمان أن يرمى اليهود مباشرة إلى الفرن .

عندما رفض أوتو كوموى Otto Komoy ، رئيس المنظمة الصهيونية المجرية ، التعامل مع كاستنر [٤١] ، فإن كاستنر، وهو شخصية غير جذابة بكل المقاييس ، قدم خدماته كوسيط . فبدأ فى التفاوض مع الجستابو فى بودابست، مع جول براند وآخرين . كان براند، الذى كان نشيطًا فى تهريب اليهود من بولندا إلى المجر ورومانيا، عضوًا فى لجنة الإعانة اليهودية. اشتملت المفاوضات على افتداء اليهود المجريين ، أولاً بالدولار، ثم بالمقايضة بالمواد الغذائية والسلاح . وافق النازيون ، مقابل مبلغ مليونىّ دولار ، إما أن يعيش اليهود المجريون فى جيتو وإما أن يرسلوا إلى معسكرات الاعتقال . كانت المفاوضات ملتوية . فلم يكن للوكالات اليهودية الرسمية فى غرب أوروبا وفى الولايات المتحدة حيلة فى جمع المال بمفردهم ، وكانت التحالفات غير مفهومة فى أفضل حالاتها، وفى أسوأ حالاتها عائقًا لأسباب سياسية خاصة بهم . لم يقدم أيخمان Eichmenn شيئًا ، ولم يف بأى من وعوده، وفى مايو ويونيو عام ١٩٤٤ ، كان يُرحل بالقوة ٢٠٫٠٠٠ يهودى مجرى فى اليوم إلى أوشفتز Auschwitz . وكان ٨٠٠٫٠٠٠ من إجمالى اليهود قد قتلوا . كان كاستنر قادرًا على توفير ١٫٦٨٥ تأشيرة سفر لقائمة من اليهود الذين تركوا المجر حينئذ بالقطار، واعتقد بعضهم أنه مُشترك فى إنقاذ عدد آخر يبلغ ١٩٥٫٠٠٠ . كان كورت بيشر الضابط فى فرق العاصفة، هو وسيط كاستنر للترتيبات المالية . وبعد الحرب شهد أمام محكمة نورمبرج Nuremberg دفاعًا عن بيشر . وأطلق سراح بيشر .

وفى عام ١٩٥٤ كان كاستنر يعيش فى إسرائيل، وقد حقق نجاحًا فى كل الدوائر الحكومية [٤٢] ، وكمحرر لجريدة باللغة المجرية . اتهم مالخيل جرونوولد Malchiel Grunewald ، وهو لاجئ من فيينا ذو علاقات قوية باليمين الإسرائيلى ، على الملأ كاستنر بالتخلى عن اليهود المجريين، وبالتعاون مع النازيين. وادعى جرونوولد أنه فى مارس ١٩٤٤، عندما احتل الألمان ، وبالتعاون مع أيخمان الدولة المجرية التى كانت مستقرة ، أحجم كاستنر – بإرادته – عن تحذير المجتمع اليهودى بمصيرهم الحتمى، على الرغم من معلوماته المستفيضة عن المذابح الوحشية التى راح ضحيتها خمسة ملايين من اليهود الأوروبيين. أكثر من ذلك ، ووفقًا لجرونوولد ، قد أفاد صمته تنظيم النقل إلى أوشفتز، في حين يحقق أمانه الشخصى وأمان عائلته وأصدقائه فى القطار الخاص الذى أقله . أدت هذه التهمة بالحكومة الإسرائيلية إلى مقاضاة جرونوولد بالنيابة عن كاستنر فى أربع دعاوى . ووجد القاضى ثبوت صحة تهم التعاون، و"القتل غير المباشر"، وشهادة كاستنر بعد الحرب فى مصلحة بيشر، وبذلك لا يكون الأمر تشهيرًا ؛ التهمة الرابعة والخاصة بمشاركة النازى فى الغنيمة ، وجدت تشهيرًا وحصل جرونوولد على مبلغ تعويض قدره ليرة إسرائيلية واحدة . اتهم القاضى بنيامين هاليفى ، وهو مناصر لمنظمة الإرجوت Irgun [٤٣] كاستنر "ببيعه روحه للشيطان"، وهى عبارة وصمته بالعار ما بقى على قيد الحياة . قُتل كاستنر عام ١٩٥٧ بواسطة ثلاثة أشخاص يُعتقد أنهم قاموا بذلك نيابة عن عناصر ذات علاقة بحزب حيروت Herut [٤٤] . وأثبتت المحكمة العليا الإسرائيلية براءة كاستنر بعد وفاته من كل تهم التعاون مع النازى [٤٥] ، لكنه ظل مثلاً للاعتقاد الإسرائيلى فى الشياطين .

استمر الجدل حول كاستنر إلى يومنا الحاضر ، مشيرًا إلى أن الموضوع تجاوز حدوده التاريخية، وظل وثيق الصلة بالموقف الإسرائيلى الحالى . وفي أثناء

المحاكمة نفسها، لم يكن الخط الفاصل بين الذاكرة والسياسة غير واضح، بل اختفى ببساطة" [٤٦] . ينطوى هذا النزاع على حقيقة أن كاستنر كان صهيونيًا ينتمى إلى حزب العمل ، وكانت وكالة المؤسسة اليهودية - الصهيونية تدعمه ، وكان أولئك الذين اتهموه بالتعاون مع النازى من المنادين بالأخذ بروح التطور، والذين يرفضون بن جوريون ، قائد حزب العمال ، لأنه أخفق فى مساعدة كاستنر فى جهوده للمقايضة على حياة اليهود . يصف صموئيل تامير Shmuel Tamir ، مستشار جرونوالد ومساند اليمين الإسرائيلى ، والذى أصبح وزير الدفاع فى وزارة بيجن بعد ذلك ، بن جوريون "كوزير للخيانة والفساد"، واتهمه بالاشتراك المباشر فى جريمة إبادة اليهود فى أوروبا [٤٧] . وعارض بأن تعاون كاستنر مع النازى مثل تعاون الماباى Mapai مع البريطانيين فى فلسطين في أثناء الانتداب . ظهرت أسطورة كاملة نتيجة للمحاكمة، والتى كانت هى نفسها سببًا لمواجهة الحرب السياسية، وتكرار الأعداء القدامى من خلال الماباى وحيروت . دعم تامير ادعاء جرونوولد بأن كاستنر كان على وعى بإبادة اليهود المجريين، لكنه كان يخفى ذلك عن المجتمع اليهودى حتى يسود على بطانته . أصبحت المحاكمة محاكمة للماباى. واتهمت القوى التى تمثل المنادين بالأخذ بالتطور، والذين مولوا عملية إنقاذ اليهود خلال نشاطات المقاومة والسرية ، الصهاينة المنتمين إلى حزب العمال ، الذى يقوده بن جوريون ، بالتعاون مع النازى لأسباب أيديولوچية خاصة به . فى الحقيقة، إن الجناح اليمينى الإسرائيلى حاول إضعاف الثقة بالتسلسل الهرمى للمجتمع اليهودى فى أوروبا فى أثناء الاحتلال النازى لها . تمتد هذه الفكرة بجذورها فى الصراعات السياسية المبكرة داخل الحركة الصهيونية وفى اليشوف . ولم ينكر تامير الادعاء أن المناقشات المحيطة بأنشطة قيادة اليشوف أثارت اهتمامه أكثر من النزاع بين كاستنر وجرونوالد.



مسرحية "تشرلى كتشنر" لدانى هوروتز

سُلط ضوء المحاكمة (الذى أثر في الانتخابات العامة عام ١٩٥٥) بطريقة مباشرة على نوعية الصهيونية المبكرة وصفتها. فسمح هذا لليرنر (ولسويول بعد ذلك فى مسرحية "جيتو") [٤٨] بإضافة بُعد آخر إلى دراستهما للأحداث في أثناء الهولوكوست : وهو جدال دار حول الكيانات اليهودية الرسمية التى تتحمل المسئولية فى خلق دولة إسرائيل وتعريفها. هناك صلة لاشك فيها بين ظهور الليكود والاهتمام المتزايد بالهولوكوست في أثناء السبعينيات، والتى لم تُقيد العداء المحظور صراحة بناءً على المشروع الصهيونى [٤٩] .

يمثل ما يُطلق عليه "محاكمة كاستنر" استعمالا لذكرى الهولوكوست من أجل أهداف سياسية حزبية . استخدم ليرنر الهولوكوست فى "كاستنر" ليس من أجل تحديد عداءات الحزب، ولكن من أجل دراسة صورة الإسرائيلى ، اليهودى الجديد ، فى إطار السياسة المعاصرة . أدت المسرحية عند عرضها إلى امتداح كل من جدال كاستنر – جرونوالد وصراع الماباى، والحيروت (العمل – المصلحين). بلور ليرنر الجدال من خلال شخصية كاستنر، الذى لا يمثل بطريقة مباشرة ، فقط الجدال من أجل التفاوض، وليس المقاومة المسلحة كوسيلة لإنقاذ الأرواح . معارضًا الدليل القوى والموثق ضد كاستنر الحقيقى ، حاول لرنر إعادة التوازن عن طريق تقديمه كإنسان سيق بواسطة الميثاق اليائس لليهود المجريين، إلى أن يتنازل عن كرامته وشرفه، ويبدأ مفاوضات اليسار مع أيخمان Eich-mann وقائده هرمان ويسلسنى .

جاء بناء المسرحية غير متماسك، فى شكل محاكمة ، تبدأ بالاتهام الذى وجهه معارض كاستنر ، جرونوالد ، وتنتهى بدفاع كاستنر . يمثل كل مشهد قصير الشهود والدليل الخاص بالمشهد، ويقوم الجمهور مقام المحلفين . وفى الخاتمة تبقى الأسئلة المهمة من دون إجابة : هل تناول كاستنر الدم اليهودى فى المباحثات

التي تتسم بالمبالغة مع النازيين ، أو أنه بطل أنقذ أكبر عدد من اليهود قدر الإمكان ؟ هل كان الرومانسى البرىء الذى كان يفوق أيخمان براعة فى اصطناع المناورات فى كل مناسبة؟ أو أنه الانتهازى الماهر الذى أنقذ فقط عائلته وأصدقاءه واليهود المشاهير؟ قرر ليرنر فى مقابلة معه بأن هدفه كان تصوير كاستنر كرجل يواجه ورطة وجودية ومتخذًا الحياة بأعلى مبدأ ، متعاليًا على الشرف القومى [٥٠]. وكما هي الحال مع جنز Gens فى مسرحية "الجيتو" لسوبول ، كان الخط بين البرجماتية الموظفة فى الجهد الخاص بإنقاذ الأرواح والمصلحة الخاصة يصعب تمييزه باستمرار فى فترة ما قبل الوجود فى ذلك الوقت .



مائدة محملة بالأطعمة

يشير ليرنر إلى خروجه المتكرر عن الحقيقة التاريخية فى مقدمة مسرحيته، مقيمًا حيادية مثيرة للدهشة، ومعطيًا الموضوع ، ومتحاشيًا تحليل كاستنر تحليلاً نفسيًا ، مركزًا فى أنشطته بشكل عملي . ومع ذلك ، يوضح ليرنر أنه يتحدى مفهوم أن كاستنر شرير شرًا مطلقًا، والذى - ومازال - يعزز، مع أنه قد رد إليه اعتباره بعد ذلك . فشخصية كاستنر التى قدمها، هي الشخصية الغامضة التى تشرب بالفعل مع الشيطان، لكنه لا يتخلى أبدًا عن مهمته المسيطرة عليه فى إنقاذ الأرواح اليهودية بقدر الإمكان . لقد ثابر فى المفاوضات معرضًا حياته للخطر عن طريق تحدى أيخمان ؛ فاستبعد زوجته وبوديو وأمه. وبنظرته الأحادية، استبعد أفرادًا من القيادة اليهودية، وتآخى مع ويسليسنى Wisliceny . وفى أحد المشاهد بدا وكأنه ضعيف أمامه . وفى نهاية المسرحية يرفض تأشيرة دخول لقائد المجتمع اليهودى الأرثوذكسى فى بودابست (فيليب ڤون فروديجر ، الذى شهد بعد ذلك فى المحاكمة)، حيث إن القطار المشئوم لا توجد به أمكنة خالية . يبدو أن أحداثًا كهذه أدت إلى اكتساب كاستنر لقب المتعاون، وأدت إلى اتهامه بالمشاركة فى اختيار الناس الذين يتم إنقاذهم على متن قطاره .

وفى إطار حدود النوع الأدبى ، يفسر ليرنر الحقائق الموثقة جيدًا تفسيرًا خاطئًا، عن طريق التركيز على الأفكار المستحوذة على تفكير كاستنر، والتى قدمها منذ بداية المسرحية . وتجنب التفكير فى مفكرة كاستنر الخاصة . اعتقدت شخصية كاستنر التى رسمها أن أية مقاومة للنازى تعنى انتحارًا مؤكدًا فى ظروف هذا الوقت . وكبداية ، لم يتهم ليرنر كاستنر ولم يدافع عنه ؛ فترتكز محاولته لتحقيق الموضوعية أو الحيادية على معارضة الرؤية السلبية له برؤية إيجابية . يتأرجح الجمهور بين التعاطف والنفور وبين التردد بالنسبة إلى عدم مصداقية كاستنر ،والإعجاب بإصراره وشجاعته . ومع ذلك ، فقد سمحت

موضوعية ليرنر باستمرار بإعطاء مجال لتبرئته تدريجيًا، والتى أكدتها كلمته فى نهاية المسرحية، والتى تُقرأ مثل تلخيص للدفاع .

> **سيدى القاضى ، إن الجيتو الوحيد فى أوروبا كلها الذى ظل سكانه على قيد الحياة كان جيتو بودابست، وكان هذا مع غياب الأنشطة التى يمكن أن تطلق عليها "البطولة" . وقد أنقذ الجيتو بفضل الاتصالات التى قمت بها مع هرمان كروموى، ومع كورت بتشر ضابط فرق العاصفة، وبمساعدتهما حصلت على أربع قطارات إضافية إلى فيينا واستطعت أن أوقف القتل فى معتقل برجن - بلسن Bergen - Belsen وفيرزنيشتادت Theresienstadt.وبسبب هذه العلاقات أطلق على الادعاء لقب "تاجر النازيين الأعظم" [٥١] .**

يرى بيترفيس Peter Weiss أن الانتقاء الموجود فى الدراما الوثائقية على الأرجح أن يكون ذاتيًا وليس موضوعيًا ، مؤديًا إلى مشكلة الوثائق غير الموثوق بها . لا يمكن أبدًا أن تكون الوثائق أصلية تمامًا ، يكمل فيس . "حتى نتعامل مع قيود المسرح ، يجب أن تُهذب المادة المقدمة، وهى عملية ذاتية ضرورية" . قبل كل شىء ، فالمسرح الوثائقى مسرح "منحاز" . يصل فيس إلى نتيجة فحواها أن : "الكاتب المسرحى يختار موضوعه لهذا النوع من المعالجة، لأنه يريد أن يستدعى حكمًا مناصرًا له" [٥٢] . أحاط ليرنر ، ربما عن عمد، حكمه بالغموض . فقد ظهرت شخصية كاستنر التى رسمها كشخص ساذج وحسن النية وملتزم ومغرور، وظل مخلبًا للنازيين . وقد دُهِشَ بشدة من خيانة أيخمان :

> **كاستنر : لكن سيدى ، لقد اتفقنا . هناك عقد موقع . لقد وضعنا قائمة وفقًا لتعليماتك . لقد دفعنا . وتأتى الآن وتقول لى إن الاتفاق باطل ؟ مُحال الاستمرار هكذا ، سيدى .**

ريتشمان : أنت متوتر جدًا ، يا كاستنر . سوف تريد أن ترحل بالطبع . إلى ثيرزينشتادت Theresienstadt ، على ما أعتقد ؟ أو ربما تفضل أوشفتز Auschwitz ؟

كاستنر : لن أخضع للتهديدات يا سيدى . مهما يكن الذى ينتظرنى فى أوشفتز Auschwitz ينتظرنى خلف هذا الباب .

ريتشمان : لا تختبر هذا يا كاستنر .

عندما أعرب كاستنر عن عدم تصديقه المثير للدهشة بأن النازيين قادرون على الخداع الكبير، وعلى إلقاء اللوم على الحكومة المجرية ، يقول فروديجر Freudiger عنه : "هذا الرجل ضاع".

وبعيدًا عن كاستنر ، فإن بقية الشخصيات الأخرى ذات بعدين أو نمطين . وحتى يوئيل براند Joel Brand ، البطل الحقيقى للقصة [٥٤] ، ظهر كشخصية ضعيفة خنوعة ، مختفية تمامًا فى ظل كاستنر . لم يصور أيخمان كشرير بصورة خارقة للطبيعة؛ ولكن كشخصية ساخرة ومهددة ومشبعة بازدراء واحتقار غير منحرف لليهود . وتتمثل بقية الشخصيات النزاعات السياسية الرسمية المتعددة، والتى تعمل داخل العالم الإسرائيلى الرسمى : الماباى والصهيونيون بصفة عامة، والمنادون بالأخذ بروح التطور وبأجودت يسرائيل Agudat Yisrael المتدين .

وكمبدع لدراما وثائقية ، سأل ليرنر أسئلة مهمة . أحد هذه الأسئلة خاص بعدم الكفاءة الغريبة واللافتة للنظر بغرابتها لليشوف فى مسألة مساعدة يهود أوروبا . ويتعلق السؤال الثانى بأولئك اليهود الذين كان يُنظر إليهم "كالحملان المساقة إلى المذبح" من قبل المنادين بالتطور النشيطين، والإرجون Irgun .

يدحض ليرنر هذا الادعاء عن طريق افتراض أن النازى قد ضلل اليهود المجريين، بمساعدة كاستنر المتعمدة ، إلى الاعتقاد أنهم على وشك أن يتم إنقاذهم ، وبذلك يحبط سلفًا أية مقاومة أو محاولة للهرب . ترفض مسرحية ليرنر هذا الاتهام المستمر بالتذمر اليهودى، وتعرض بدلاً منه إنقاذ الشرف اليهودى ، حُتى وإن كان من خلال المقايضة المكروهة للأرواح اليهودية فى مقابل المال والمؤن .

تماشيًا مع دحض صورة "الحملان المساقة إلى المذبح" ، لم يكن تصوير الشخصيات اليهودية في مسرحية كاستنر فى إطار إيجابى تمامًا؛ فقد كان هناك عدم توافق شديد داخل المجتمع ؛ كان كاستنر بطريقة ما مُحتقرًا للأرثوذكس ، مدعيًا أن "فروديجر سوف ينقذ أسرته هو فقط وعددًا قليلاً من الأسر المتدينة القريبة منه . لم يكن فروديجر قادرًا على المشاركة فى عملية الإنقاذ الفعلية الشاملة" [٥٥] . ذكر ليرنر نزاعات أخرى تافهة بين القيادة اليهودية والمشاعر المجروحة حتى فى حالات التطرف ، ومصالح يجب حمايتها . يوضح أن موقفًا يائسًا يثير أسوأ ما فى كل فرد من التشاحن والتشكك والاتهام والنفاق. تشتمل المسرحية على إسقاط على الطبقة البرجوازية اليهودية المجرية التى ، وحتى نهاية الحرب ، كانت تصر بعناد على الاعتقاد أن الألمان سوف يركنون إلى السلوك المهذب .

إن القيمة الحقيقية لكاستنر لا تكمن فى القصة المعروفة التى تحكيها المسرحية، ولا فى كاستنر نفسه؛ ولكن فى الموضوعات التي تتسامى بالمسرحية نفسها. فهى تسهم فى عملية تقبل الهولوكوست داخل المجتمع الإسرائيلى كمكون تاريخى يخصه كما يخص اليهود الأوروبيين ، مضيقًا الفجوة "بينهم" و"بيننا" .

فهى تصور اليهود المجريين كمجموعة يمكن الإسرائيليين أن يتوحدوا معها، وليست مقتصرة على "الحملان المساقة إلى المذبح"، وعيونهم متجهة إلى أعلى نحو السماء ، وهى عبارة أحادية الجانب . تحظى بالأهمية نفسها ، محاولة تغيير المعنى المقبول للتعاون والبطولة ومهاجمة الأسطورة الإسرائيلية، التى ترى الهولوكوست كدليل على الاختيار الصحيح الذى قام به "أبطال الصابرا، مثل الملك دافيد وشمشون ويهوذا المكابى، فيما يتعلق بطريق الشتات الضرورية لموردخاى اليهود" (٥٦) .

فى الواقع، يحاول كل من ليرنر وسوبول مراجعة تفكيرنا عن التعاون والبطولة فى مواجهة تاريخ يمتد على مدى أربعين عامًا من احتفال إسرائيل وتمجيدها لأفعال مثل تلك الشخصيات القومية، مثل حنا سنيش Hanna Senesh، وموردخاى أنيليفيتس Mordechai Anielewicz ، قائد ثورة وارسو . ومن الطبيعى أن يكون دائمًا صنع أبطال قوميين من الجنود الشجعان أسهل، وأكثر بساطة من صنع أبطال من قادة الجيتو المشوشين أخلاقيًا، مثل چنز Gens وكاستنر (٥٧) .

يدافع ليرنر عن معالجته لكاستنر؛ من طريق تأكيد غياب الصفات الأسطورية والنموذجية الأصيلة فى شخصيته ، ومن طريق الإعجاب بأن كاستنر يبدو بطلاً لا تتوافر فيه سمات البطولة حتى يُعجب الشعب الإسرائيلى به :

> **تربينا على أسطورة ماسادا Massada ، وهى أسطورة البطولة والأبطال المنتحرين . دودو وچيرمى (المظلل) ، مئير هر - صهيون وموردخاى أنيليفيتس . كاستنر بطل ظل على قيد الحياة بأى ثمن . لم يظهر كبطل فى عيوننا . كان بين بين ، كان "محميًا" ومتغطرسًا ومرتشيًا ومفاوضًا وبائعًا ومشتريًا ، ورجلاً لم يحمل سلاحًا قط**

> **في حياته ... وهى صفات غير مناسبة لأسطورة بطولية ... لانستطيع الاستمرار فى تغذية "الأبطال المنتحرين". ربما كان هذا شيئًا أساسيًا فى الأسطورة اليهودية فى السبيل إلى (تأسيس) الدولة ، لكن الاستمرار فى التمسك بهذه الأسطورة هو الانتحار بعينه . انظر إلى ما تقودنا إليه . آمن كاستنر بالتفاوض لأنه يرى أن الحياة الإنسانية كانت أعلى المبادئ[٥٨] .**

وأضاف : "لماذا يجب أن أهتم بالشرف القومى؟ هل يستطيع المرء أن يظل حيًا بدونه؟ ومن خلال شخصية كاستنر التى رسمها ، اقترح ليرنر أن الفعل البطولى الجسدى ربما لا يكون المجال الوحيد لتعريف البطولة . كذلك قامت لديه شخصية كاستنر مقام المجاز السياسى على عدة مستويات . فمسرحية ليرنر هى تقرير تاريخى لحدث داخل الهولوكوست، و - فى الوقت نفسه - نقد ذاتى للسياسات الإسرائيلية الخاصة بالقوة . فإذا لم تكن صورة مجازية ، تكون المسرحية - على الأقل - تحذيرًا لإسرائيل بأن التفاوض يمكن باستمرار أن يعمل أفضل بكثير من ممارسة القوة .



مسرحية "جيتو" ليهوسوع سوبول ١٩٨٤

كان موضوع التعاون ، الذى مازال ينظر إليه "كجرح مفتوح" فى إسرائيل ، موضوعًا أساسيًا فى المسرحية . تمسك به كثير من الكتاب المسرحيين، في ثلاث من أكثر المسرحيات شهرة أعقبت مسرحية كاستنر، وهى مسرحية "الحساب الجديد" A New Reckoning لناتان شاحام Natan Shaham (١٩٥٤)، و"أطفال الظل" The Children of the Shadow لتومر يالدى Tomer Yaldei Hatzel، و"المتعاونون" Collaborators لدوف زاهور Dov Tzahor (١٩٧٤) . تناقش مسرحية شاحام ، والتى كتبت خلال محاكمة كاستنر ، الشعور بالذنب الذى انتاب المتعاونين اليهود، وحق إصدار الحكم والعقاب والعفو عنهم . يمثل تومر عددًا من المذنبين فيكونون قضاة قساة على أنفسهم، ولكن الشباب الإسرائيلى يعفو عنهم باستمرار . وفى مسرحية "المتعاونون" لزاهور ، تصف إحدى الشخصيات أية محاولة للمراهنة مع الألمان كتعاون مع الشيطان، في حين تجادل شخصية أخرى تشبه كاستنر بأن أية محاولة أفضل من لا شىء على الإطلاق . ويظهر كاستنر وأوسكار تشندلر Oskar Schindler ، فى تجسيداتهما الأدبية ، كما لو كانا رجلين ذوى شخصية متشابهة ، ومتغطرسين وانتهازيين وزيرى نساء ومحتالين، لكن تشندلر ، لكونه النازى نفسه ، لا يمكن اتهامه بالتعاون. تم التشهير بكاستنر كمتعاون مع النازيين ، وهو يهودى حقق نفس ما حققه فى ظروف أكثر قسوة .

عملت قصة كاستنر كأساس لمسرحيتين غير مكتوبتين باللغة العبرية . تتهم مسرحية يوئيل براند، والتى تتناول موضوع اتفاق مجرى ، وتاريخ اتفاق عمل للألمانى الشرقى هينار كيبهارد (١٩٦٥) Heinar Kipphardt ، تهتم الألمان بتدمير اليهود المجر ، ومع ذلك ، ففى مسرحية وثائقية مبنية على بحث دقيق، يتهم أيضًا المؤسسات اليهودية والقيادة ، بمن فى ذلك حاييم وايزمان Haim Weitzmann (أول رئيس لإسرائيل) ، والتى أخفقت فى الكشف عن أي فهم

موضوعى للأحداث في المجر، ولورد مايون Lord Moyne البريطانى بصفة خاصة ، الذى اعترض على مشروع براند . أكثر هاتين المسرحيتين تطرفًا هي مسرحية "هلاك" Perdition (١٩٨٧) ، التى كتبها الكاتب المسرحى الإنجليزي چيم آلان Jim Allan ، والتى كان مقررًا أن يقدمها فى لندن على مسرح Royal Court Theatre Upstairs . تسببت هذه المسرحية ، التى تتناسب مع تصنيف "الوثائق التى لا يوثق بها" ، فى جدال غير مسبوق فى بريطانيا . وبعد احتجاجات من هيئات يهودية رسمية، ومؤرخين يهود، وشخصيات يهودية شهيرة، وكذلك من طوفان من الجدل الشعبى، تم إلغاء تقديم العرض . يتضمن النقاش تحفظات من قبل المؤرخين الأنجلو – يهود ، بمن فيهم سير مارتن جلبرت Sir Martin Gilbert ، حول دقة الإشارات التاريخية التى ذكرت فى المسرحية . فقد مزجت مجادلات حول العلاقة بين معاداة السامية والصهيونية وحول المؤسسة الصهيونية فى ذلك الوقت للهولوكوست ، وأثارت بالطبع مشكلة الرقابة . وعلى مدى فترة امتدت إلى ثلاثة شهور، أثمر الجدال عن ما يزيد على ١٥٠ مقالاً وخطابًا منشورين فى الصحف بالمراسلة داخل بريطانيا وفى الخارج، بما فى ذلك مراسلات مع عديد من الشخصيات البارزة وبعض المدافعين عن آلان الذين أعلنوا أنهم مناهضين "لليهود الصهاينة".

مسرحية "هلاك" هى مسرحية مناهضة للصهيونية، ومناهضة للدعاية الإسرائيلية، تقوم بصفة أساسية على مصادر صهيونية ، وتشتمل على إشارة مغلفة بغلالة رقيقة تراجع ما يقال عن الهولوكوست، بالرغم من إهداء المسرحية، الذى جاء فيه : "إلى يهود المجر الذين قتلهم النازيون فى أوشفتز Auschwitz" . فهى تجادل بأن القادة الصهاينة فى المجر قد سمحوا لأنفسهم بأن "يصبحوا السكين الصهيونية فى يد النازى". ووفقًا لإحدى الشخصيات الرئيسة فى المسرحية، فإن يهود المجر "قد قتلوا ليس بفعل قوة الأسلحة الألمانية؛ ولكن بفعل

الخيانة المتعمدة لقادتهم اليهود أنفسهم" [٥٩] . لم يختلف نقاد المسرحية حول قيمة الموضوعات التى أثارتها قضية كاستنر، لكنهم انزعجوا من الطريقة التى استخدمها چيم آلان والجناح اليسارى البريطانى المناهض للسامية . ادعوا أنه شوه عن عمد كلاً من الحقيقة والتفسير ،من أجل استخلاص استنتاجات عن الحركة الصهيونية بأسرها، وعن سمات دولة إسرائيل، وأن انتقاءه للأحداث من تأريخ أوروبا فى زمن الحرب كان متوافقًا مع رفضه لإسرائيل . كتب المؤرخ دافيد سيزارانى David Cesarani أن مسرحية "هلاك" "ترضى المجالات كلها التى عادة ما نعرف من خلالها مناهضة السامية" [٦٠] إن المشكلة الأساسية للمسرحية، والتى هى مناهضة للهجوم الفاشى ، هى أن استخدام الصهيونية وليس النازية كمثال يطرحه للفاشية واستخدامه صورة إسرائيل المجازية وليس صورة ألمانيا النازية فى تحذيره عن إحياء الفاشية الكوكبية فى المستقبل دفعًا سيزاراني إلى أن يقول : "أرى المسرحية مساهمة صغيرة فى إنقاذ اليهود من الصهيونية . فهى مسرحية مؤيدة لليهود جدًا" [٦١] أقام آلان أيضًا الربط التاريخى بين الصهيونية والنازية على أساس "الأرض والدم"، والتى جادل عنها سوبول طوال المسرحية . فقد وظف نفس تقنية استخدام الماضى أو مراوغة التاريخ اليهودى ليخدم أغراض الحاضر السياسية . غير أن تحقيق هذا داخل إسرائيل سوف يؤدي بدرجة كافية إلى زيادة الخلافات والجدل، لكنه أصبح خارج إسرائيل تهديدًا أكبر للثقة اليهودية فى الذات، ولصورة الذات اليهودية.



الفصل الثامن

الهولوكوست كمعيار سياسى



الهولوكوست كمعيار سياسى

شهدت فترة الثمانينيات تغيرًا فى منهج الدراما المفاهيمى تجاه الهولوكوست، فعادت المسرحيات، تتمركز حول مشكلات بعينها متعلقة بالهولوكوست ؛ وبدلاً من ذلك أصبح الهولوكوست عنصرًا علاماتيًا مهمًا فى عملية إدراك النزاع السياسى الذى شمل المجتمع الإسرائيلى، فتم التصالح بين الأيديولوچيا الصهيونية والهولوكوست ، من خلال نوافذ الدراما ، عن طريق الوسائل المدمرة الممكنة كلها: عن طريق قياس الفاشية ، المرتبط بصورة أساسية بالأيديولوچيا النازية والاحتلال الإسرائيلى للضفة الغربية ولقطاع غزة. كانت هذه – فى أفضل حالاتها – تقنية تحذيرية ، و – فى أسوأ حالاتها – هجومًا لاذعًا . فقد أصبحت شائعة وتقريبًا منتشرة ، بين كتاب مسرح الجناح اليسارى الإسرائيليين الذين حصل منهم اثنان على الأقل ، وهما سوبول وحانوخ ليڤن ، على جوائز قومية كبرى ، ولا نحتاج إلى أن نقول ، إنها أثارت جدالاً :

> **نحن ندفع بالفعل ثمن هذا النمط المائق، هذا النمط الفاسد والمبتذل، الفاقد للإحساس بالتفرقة العنصرية ، وهو خلط للمصطلحات، وإبهام للحدود المهمة ، فى النظام القبيح والمشوه للحساسيات واللغة التى تم إفسادها إلى درجها لا يمكن علاجها[1] .**

ليس فقط الكتاب المعروفون هم الذين مزجوا الهولوكوست بالإشكالات الإسرائيلية المميزة . ففى سبتمبر ، ١٩٨٨ ، وصفت مقالة نشرت فى صحيفة داڤار Davar اليومية حزب جناح اليمين موليدت Moledet "كالحزب النازى الجديد" حيث إنه استخدم كلمة "تحويل" Transfer عند مناقشة إجلاء السكان

الفلسطينيين . وبعد ذلك بفترة قصيرة ، افترض أحد إعلانات الانتخاب المعارضة فى صحيفة "معاريف" صلة بين حزب الليكود الحاكم وهتلر ، وهو الإعلان الذى اعتذرت عنه الصحيفة بعد ذلك. تلخص كلمات أحد المطربين المشهورين اتهام الذات السياسى ، حيث يقول: "من الأفضل أن نبدأ فى إعداد حجرة من الزجاج لأنفسنا سوف نجلس فيها عندما يحاكموننا على ما فعلنا بالأمة الفلسطينية" [٢] . صدرت أكثر العبارات إدانة من قاص جناح اليسار الشهير أ. ب يهوشوع A.B. Yehashua ، الذى اقتُبست فقرة من مقولاته فى "النيوزويك" فحواها أنه يستطيع أن يفهم كيف استطاع الألمان فى الحرب العالمية الثانية ادعاء أنهم لا يعرفون شيئًا عن الهولوكوست، حيث رفض كثير من الإسرائيليين قراءة الصحف أو مشاهدة التليفزيون ، لذلك يجدون عزلهم لأنفسهم عن الأحداث التى تجرى على بعد أقل من عشرة كيلو مترات أمرًا سهلاً. وكان اليشوف نظريًا أول من استفاد من الهولوكوست كمقارنة .

فى لا وعينا الجمعى والشخصى ، سواءً أعجبنا هذا أم لم يعجبنا ، لم تكن صورة الفرنسيين فى الجزائر، ولا البريطانيين فى كينيا، لكن صورة الحرب العالمية الثانية والهولوكوست (ودعنا لا ننسى أن الهولوكوست لم يكن فقط عن حجرات الغاز، لكن أيضًا عن المهانة والتعذيب اللذين لاقاهما الأفراد والعجائز والنساء والأطفال) هى "الرؤى الموسسة" التى تربينا عليها، والتى فهمنا من خلالها وجودنا [٣] .

وخلال التسعينيات، انتحل كل من اليسار واليمين المتدين مصطلحات النازية: اليسار ، لكى يحدد السياسات الرسمية المتعلقة بالأراضى المحتلة

ويشخصها، واليمين ، لكى يشير إلى معارضيه السياسيين ، خاصة إسحاق رابين وحكومته .

ومن طريق مقارنتهم بين الفاشية وأنشطة إسرائيل فى الأراضى المحتلة ، وضع كتاب المسرح الهولوكوست داخل مضمون سياسى عالمى يسهل تعرفه، كرمز لممارسة دكتاتورية فى كل مكان،وليس كنتاج لكراهية متفردة لليهود . ربما كان هذا الدمج هو السبب فى نمو الدراما فى هذا الموضوع آواخر السبعينيات والثمانينيات . هناك سبب آخر، ربما إحدى التبعات غير المقصودة : متعلق بشفقة شديدة موجهة إلى الضحية الفلسطينية، وليس إلى اليهودى التاريخى ، فتحولت صورة التضحية، ورأت الدراما اليهودى كشخص قوى وليس كالحمل الضعيف؛ وحتى تصوير الطاغية كان أفضل من صورة الذات، التى أصبحت مطلبًا شرعيًا تاريخيًا كامنًا فى فكرة "الحملان المساقة إلى المذبح" ، وهى صورة يهودى الشتات السلبية المتسقة . لم يكن لصورة "الحملان المساقة إلى المذبح" مكان فى مجتمع يُنظر إليه على نطاق واسع، من الداخل والخارج ، كمجتمع قوى ولا يخاف .

يقدم يهوشوع قياسًا مشابهًا ، للفاشية والتجليات الأكثر عسكرية للصهيونية، فى مسرحية تصور سلسلة من الأحداث فى جيتو، مدينة فيلنا خلال الحرب العالمية الثانية . تقوم مسرحية "الجيتو" ليهوشوع [٤] ، وهى أولى ثلاثية تدور حول الهولوكوست ، على تسجيل يومى للأحداث فى الجيتو احتفظ بها

المدير السابق لمكتبة - جروسر Grosser الضخمة فى وارسو ، هرمان كروك Hermann Kruk من يونيه ١٩٤١ حتى يوليو ١٩٤٣ . مسرحية "الجيتو" هى المسرحية الوحيدة التى كتبها كاتب مولود فى إسرائيل حول الهولوكوست فى وقتها ، وهى تصور الوضع من الداخل، ولا تقدم صورة رمزية أو إشارات إيحائية غير مباشرة، في حين قام سوبول ، كعادته دائمًا ، باستخدام تقييم لطبيعة الحادث بعد وقوعه، وذلك ليتبنى موقفًا أخلاقيًا ، وحاول أيضًا إعادة إبداع الحالة التى واجهتها مجموعة معينة داخل الجيتو .

لقد أقمنا سلسلة من الأساطير والروايات المريحة لما حدث فى الأحياء اليهودية والمعسكرات ، رواية تجعل حقائق بعينها للمقاومة المسلحة حدثًا عظيمًا، لكنها تفرض الصمت على شىء ما يموج ويحترق ويثير الشفقة فى عمق الروح الجمعية . فقد كانت تحاول قمع السطح بطريقة متجانسة[٥] .

يُشير سوبول إلى الاتجاه الإسرائيلى إلى تمجيد الضحايا الذين أشهروا السلاح ، في حين يتجاهل أشكالاً أخرى من المقاومة . وهو يدافع أيضًا عن المواجهة الأمينة مع المعلومات المكبوتة حتى الآن عن الهولوكوست[٦] .

الدراما الوثائقية فى أفضل حالاتها قادرة على إعادة إنتاج الأحداث التاريخية لجمهور يتمنى الكاتب المسرحى أن يربيه أو يُعلمه . ومع ذلك، فهناك شىء متناقض فى فكرة المسرح الوثائقى ، بموضوعيته السيكولوچية، وجداول

أعماله السياسية المعلنة ، فى كونه موظفًا لخدمة موضوع معقد مثل تعقيد موضوع الهولوكوست ، وحتى إذا كان فى شكل شذرات من تاريخه . فالجيتو إذن مُولد : فمن الناحية البنائية تقع الدراما الوثائقية فى إطار التقليد البرختى ، المتخم بالأغانى والكورال والرقص والكباريه والشعارات التى تتمركز كلها على موضوع تطرف الجمهور ، الذى صور ، أول مرة فى الدراما الإسرائيلية ، على خشبة المسرح. ومع ذلك فإن هذه الدراما فى إطار إدراكها الوثائقى المدروس بعناية ومسرحها الملحمى ، تصبح حكيًا مأساويًا للأمل والشجاعة والقدرة الإنسانية على التحمل ، فى صورة معروضة واقعيًا ورمزيًا على حد سواء .

ما حاولت أن أعرضه فى مسرحية "جيتو" كان أن اليهود فى مدينة فيلنو قد حاولوا مقاومة النازيين، ليس باستخدام القوة ضدهم، لكن عن طريق مقاومتهم معنويًا وأخلاقيًا ، وعن طريق محاولة الاستمرار فى الحياة ليس فقط ككائنات على قيد الحياة، لكن بصفة أساسية ككائنات إنسانية ... أعتقد أن هذا هو السبب فى أنهم أبدعوا المكتبة، وأقاموا كل الأنشطة الثقافية فى الجيتو . ولمدة سنوات لم يُتذكر هذا هنا فى إسرائيل . كان الإجماع على أن معظم الناس قد سيق كالغنم إلى المذبح، في حين كانت هناك قلة من الأبطال الذين وقفوا وقاوموا النازيين وأسلحتهم فى أيديهم ... تمثل المقاومة فى الجيتو أقلية صغيرة جدًا ، أقل من واحد فى المائة من مجموع السكان (٧) .

يمتدح سوبول أولئك الذين نجوا بالأسلوب الآخر ، وهو الأسلوب الأخلاقى والثقافى ، والذين قدموا نوعًا مختلفًا من البطولة . وذكر أن الناس الذين يطلقون على أنفسهم "الناجون من الدرجة الثانية "Second - Class Survi-vors" ، بمعنى أولئك الذين لم يكونوا منغمسين فى المقاومة المسلحة ، شعر هؤلاء أول مرة بأنه تم إنصافهم خلال المسرحية [٨] .

كان لجيتو فيلنا ، الذى كان موجودًا لفترة تزيد قليلاً على العامين ، حياة ثقافية مزدهرة تتألف عن مسرح وموسيقى وأحداث تعليمية متعددة . وكان على رأسها چاكوب چنز Jacob Gens ، الذى كان فى الأصل رئيس الشرطة اليهودية، وهو مناد بالأخذ بروح التطور، ومؤمن بالإنتاجية كوسيلة لإنقاذ الحياة داخل الجيتو ، وكان عدوًا للسرية اليهودية ، معتبرًا إياها خطرًا على حياة اليهود . كان بإمكانه الهرب مع زوجته اللتوانية لكنه اختار أن يبقى مع أهله، وقتله النازيون عام ١٩٤٣ ، كان رجلاً محيرًا، لم يحبه ولم يثق به نزلاء الجيتو، الذين شكوا أنه يتعاون مع النازيين ، وحكموا عليه بقسوة كما فعلت ذريتهم . كان هرمان كروك أمين المكتبة وأمين السجلات فى الجيتو . عضوًا فى حزب "البوند" – وهو الحزب الاشتراكى اليهودى الذى يعتبر اللغة اليديشية هى لغة الشعب اليهودى – وكان معاديًا لقومية الجيتو المنادية بالتطور، وكان معروفًا بشغفه بإعلاء استخدام اللغة العبرية فى الجيتو . وكان ويسكوف Weiskoph (الذى لم يُذكر اسمه لا فى المذكرات ولا فى المسرحية) مقاولاً يدير نشاطًا صناعيًا ناجحًا للحياكة فى الجيتو . أصبح غنيًا ومتفاخرًا فى المسرحية ، بادئًا من خياط فى الجيتو يبحث

عن تأمين معاش لأولئك الذين يعملون لديه ، إلى رجل أعمال جشع، المال هو هدفه الوحيد. وتظهر شخصية بوعز - ليفشيتس Boaz - Lifschitz مع ذلك مرة أخرى ، فقد كان القائد الألماني ، هانز كيتل Hans Kittel (فى المسرحية كيتل هو مزيج من جماعة من الرجال الذين يسيطرون على جيتو ڤيلنا) ممثلاً وموسيقيًا ورياضيًا، و - فى الوقت نفسه - ساديًا مرعبًا ، حتى بين جماعة الساديين، التي سيطرت الأحياء اليهودية الأخرى ودمرتها ، قبل وصوله إلى ڤيلنا.

وبحلول صيف ١٩٤٣ كان النازيون قد أبادوا ثلاثة أرباع السكان اليهود فى ڤيلنا . وكان مِنْ بين مَنْ بقى فى الجيتو فرقة من الممثلين والمطربين والراقصين الذين كانوا قادرين على تقديم برنامج للعروض الدرامية والكباريه . كان مسرح جيتو ڤيلنا ظاهرة غير عادية قدمت ، فى عامها الأول ، ما لا يقل عن ١١١ عرضًا . وعندما تمت تصفية الجيتو فى سبتمبر ١٩٤٣ كان عدد العروض المقدمة قد تضاعف.

وحيث إن أحداثها تقع فى جيتو ڤيلنا بين عامى ١٩٤١ و ١٩٤٣ ، ترسم مسرحية "جيتو" لسوبول خريطة للعلاقات المتعددة الجوانب بين كيتل Kittel ، والعجوز المذنب، وچنز Gens ، ومجموعة من العارضين الموسيقيين والمسرحيين ، وعدد من الأفراد الآخرين الذين استمروا فى أداء وظائفهم داخل الچيتو، في حين أنه من الناحية التاريخية ، كان هناك فى الوقت نفسه حضور واسع لعديد من أطوار النمو الاجتماعى والثقافى داخل المجتمعات اليهودية فى شرق أوروبا

فى ذلك الوقت، ولرموز مواقف أيديولوچية داخل كل من الثقافة الألمانية والثقافة اليهودية . فى المسرحية ، هيا Haya ، وهى مغنية شابة ، تسرق "أوقيات" قليلة من الفول . وبدلاً من أن يقتلها ، يقترح كيتل ، المولع بها كولعه بالموسيقى والفن ، أنه يجب عليها أن تعيد قيمة الفول بالعمل فى عرض يتولى تقييمه بنفسه . يرتكز على هذا إبداع التسلية الموسيقية بالنسبة إليه ، وبتوجيه منه ، تمامًا كما كان يوجه حياة النزلاء الحقيقية . وفى الوقت نفسه، يكافح جنز من أجل إنقاذ أكبر قدر ممكن من الأرواح اليهودية، على الرغم من المخاطرة بالإساءة إليه واتهامه بالتعاون مع النازيين .

ومسرحية "جيتو"، بموسيقاها وأغانيها ومشاهدها ، التى قدمها فريق مكون من أربعين ممثلاً على المسرح القومى فى لندن ، وبعدد أقل فى مسرح حيفا المحلى ، تُعتبر مسرحية ذات اتساق برختى حقيقى ، دامجة ، بطريقة مناقضة لذلك، بعض الأصداء الضخمة للمسرح اليديشى الكلاسيكى . درس النقاد البريطانيون الموضوع الغالب على المسرحية، "كإفراط فى الصنعة المسرحية الواعية بنفسها" “excess of conscious theatricality” فى مضمون الهولوكوست[٩] ؛"فمسرحيتها المحضة، وإحساسها بالبراعة، وموضوعها أحيانًا ما تعبر عن ما هو إنسانى وما هو فردى" [١٠] ؛ "كانت هناك لحظات فى هذا الحدث المسرحى العبقرى، يمكن المشاهد فى أثنائها أن يتساءل عن صنعتها المسرحية نفسها وإنجازها الموسيقى . وفى أوقات تبدو المشاهد والموسيقى وكأنها تتحول لتصبح هدفًا فى ذاته ، أن أى شىء يُحيل الانتباه بعيدًا عن الرعب

الكامن خلف التجربة لا يساعد، لكن يبدو موضوعًا للمناقشة"[١١]. وفى النسخة الألمانية للمسرحية ، والتى أخرجها للمسرح المخرج الألمانى اليهودى بيتر زاديك Peter Zadek ، أصبحت المسرحية "مسرحية موسيقية عن الهولوكوست توجد فى ذروتها طقوس على خشبة المسرح، تغنى خلالها مغنية ، تمسك ميكروفونًا فى يدها ، أغاني يهودية . ويقول سوبول : "كان هذا أجمل عرض لمسرحية جيتو رأيته فى حياتى"[١٢].

تم حجب أكثر أجزاء برنامج مسرحية جيتو حساسية داخل موضوعين أسهل منالاً ؛ أولاً : طبيعة التسلسل الهرمى النازى واليهودى فى الجيتو والعلاقة بينهما، وثانيًا : فكرة المقاومة الروحية للقهر . هذه ، حقًا ، هى النقطة التى سجلها الصحفيون عن العروض البريطانية عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٦ : الحياة المهتزة للروح فى ظروف يصعب تصورها. وجهة نظر سوبول هى أنه يمكن الفن ، خاصة المسرح ، أن يقدم باستمرار الراحة الروحية والتحدى والتماسك المشترك، وهذه فرضية سياسية بشكل أساسى [١٣] . بالطبع كان إدراكه لهذه الفرضية فى مسرحية "جيتو" ساخرًا إلى درجة كبيرة ، مقدمة فى شكل تسلية تدور حول تسلية تحدث داخل إطار الإبادة الجماعية .

وفى الوقت نفسه، عرض سوبول الاستراتيجيات المتعددة، والتى تمت الاستفادة منها لإنكار الواقع أو الهرب منه بنفس قدر هروب الكاتب المسرحى الذى يكتب عن الهولوكوست، وبنفس قدر هروب ممثليه فى فرقة فيلنا . أولاً ،

من خلال استخدامه للتقنية السريالية لشخصية تقوم بتشغيل دُمى الماريونت للتعبير عن آراء سوف تجلب الموت الذى تتحدث عنه لنزلاء الجيتو . خدم هذا سوبول جيدًا أيضًا فى تجاوز العوائق التاريخية المحيطة . فالدُّمَى الخاصة بالجيتو صورة مناسبة لمراوغات كل عنصر بمفرده داخل مسرح هتلر الوحشى والغريب . الاستراتيچية الثانية تكمن فى المهمة المتعددة الجوانب لسكان الجيتو فى خلق التسلية. والاستراتيچية الثالثة تكمن فى الأغانى اليهودية نفسها ، فى التعبيرات المؤثرة بعمق عن اليأس والمعاناة والأمل، والتى ظلت منتظمة ومستقرة ومتضمنة فى الأبنية المعترف بها . تشرح "المسرحية" الداخلية من خلال أغانيها التأثير العاطفى للتغير التاريخى السريع .

حاول سوبول تكوين مسرحية من أنشطة جيتو ڤيلنا، التى تتواءم مع رأيه فيما يتعلق بمهمة المسرح : "المسرح الذى يقوم ، كما يشهد الشعار ، بما يجب أن يقوم به المسرح دائمًا؛ وهو تحدى الواقع، ومواجهة الذوق التقليدى، وتحدى النفاق. اللعبة الممنوعة هى اللعبة التى لا يملك المرء إلا أن يلعبها لأنه لا يجب أن يلعبها" (١٤) . يلائم هذا المفهوم السياسى نوع مسرح سوبول الاستطرادى والإثارى المشتق من مسرح بريخت وتولر وبسكاتور ، لكنه لا يتناسب مع الأهداف السرية لسكان ڤيلنا فى عهد النازى المميت : فقد تحدوا الواقع ، لكن لم يكن هناك ذوق تقليدى لينال منه، ولا نفاق ليتحداها فى عالم الجيتو . كانت هذه القواعد هى التى تناسبت مع الأهرام الاجتماعية للمؤسسة وأعدائها ؛ وللمحافظين

والراديكاليين فى مجتمعات يقوم فيها المسرح السياسى بمهمة استطرادية ، والتى لا تواجه تطرفًا بعينه .

إن عرض الجيتو المستوحى ، بذلك ، نقطة بداية وليس مجال التركيز الأساسى فى مسرحية سوبول ، ومع المشاهد العديدة التى تدور حول "التسلية"، وأداء الأغانى التى كتبت كلماتها فى جيتو ڤيلنا وفى أمكنة أخرى ، فقد أعطى اهتمامًا أكبر للموضوعات الأكثر اتساعًا ، وللخيارات السيكولوجية التى تواجه سكان الجيتو وقامعيهم : فعلى سبيل المثال ، أصبح ويسكوب - خياط الجيتو - رأسماليًا، وتبنى جنز سياسة تواؤم برجماتية مع الألمان، وعمل إما كمتعاون وإما كمنقذ، وتُرك القاضى غير مُقرر. قام كروك ، المساند للمقاومة السرية، بعمل ملصق يقول "لايوجد مسرح فى المدافن" (وهى عبارة كتبها كروك الحقيقى فى مذكراته). فقد سجل الأحداث فى الجيتو، لكنه رفض المشاركة فى إدارتها ، مدعيًا أن انقاذ الكتب بدلاً من الأرواح يعزز استمرار الثقافة اليهودية . إن شخصية كيتل لغز وليست وحشًا . فهو مولع بالفن، ويعزف على الساكسفون، ويبكى بانفعال عند سماعه لأغنية هيا، ويسمح لمبالغات سروليك المتكلم من بطنه، يتناول سوبول من خلال شخصية كيتل مسألة الفن الساذجة والعاطفية والوحشية، والقيمة الأخلاقية للفن [15] . "ومن خلال عرض مدى سهولة أن يصبح المرء شخصًا مأخوذًا ومغيبًا بموسيقى موتسارت، وقادرًا على التحديق فى الناس فى الوقت نفسه، تدفع الهولوكوست بطريقة تُسىء إلى فكرة أن الحساسية الفنية والفضيلة ليس لهما رابطة ضرورية [16] . يختال كيتل طوال

المسرحية بحقيبتيه السوداوين ، تحتوى إحداهما على الساكسفون الخاص به، والأخرى تحتوي على مدفع رشاش ، يدعمان تعليق سوبول فى هذه المسألة .

يعرض كيتل تبريرًا استفزازيًا لطلبه بأن يُقيم اليهود مسرحًا : إلى أين ستقودنا عملية الإخصاب المؤلمة هذه - الروح الألمانية مع الروح اليهودية - ؟ .. هذا الاتصال الحميم بيننا ، هذا المزج المؤلم لكن المثمر جدًا للروح الألمانية والروح اليهودية سوف يقودنا إلى العظمة"[17] . سوف يبدو هذا كتعليق مشجع غير محتمل فى هذه الظروف ، إذا لم يكن سوبول ينوى أن يكون ساخرًا . وفى النهاية ، يقتل كيتل ، بروحه الفنية الجميلة، وبحقيبتيه السوداوين ، كل يهودى فى الجيتو بعد أن قدم لهم خبزًا طازجًا ومربى .

وبطرق كثيرة مشتقة من المحادثة ، تقدم مسرحية "جيتو" دوامة أخلاقية لا تحاول الإجابة عنها . فهى تدرس أخلاقية إقامة مسرح "فى مدفن" . فى الحقيقة ، يثير رأى كروك الفاصل مسائل أخلاقية وجمالية حول وظيفة الفن ، خاصة الفن الذى يدور حول الهولوكوست . تتعرض المسرحية لمسائل الضمير ومشكلة التعاون، وهى التهمة التى اتهم بها جنز ومازالت قائمة . ينهى فى المسرحية خطبته البلاغية للتبرير بادعاء : "أنه حتى كى تسمح لليهود أن يبقوا بضمير نقى، أُجبرت على أن أتمرغ فى القاذورات، وأن أقوم بواجبى بدون ضمير"[18] . وهو بذلك قد كرر إحدى فرضيات مسرحية "جيتو" المحورية، والتى تُعنى بطبيعة النجاة وتكاملها وليس النجاة فى ذاتها ، ومن ثم طبيعة البطولة.

تساءل بعض سكان الجيتو إذا ما كان من الأفضل الانضمام إلى الأنصار، والقتال باستخدام السلاح، أو المقاومة لجماعة داخل الجيتو ذاته ، يجيب چنز لويز؛ الطبيب :

> **من الواضح أنك لا تفهم ما يفعله الألمان بنا . ربما لا نُعبر عن مقاومة الألمان فقط وكليةً خلال السلاح مثل العمل السرى فى الجيتو ... يشن الألمان حربًا للتطرف ضدنا، ليس فقط فيما يتعلق بأجسامنا، لكن بأرواحنا أيضًا . إنهم يحاولون أن يدخلوا إلى أرواحنا . إنهم يطلقون رصاصاتهم نحو لحمنا، ويحاولون إطلاقها على أرواحنا ... يجب أن نشن حربًا للروح ضدهم ... فقد قُتل الملايين، ولن يقتلونا جميعًا . سوف يخسرون الحرب . لكنهم يستطيعون غزونا فى أرواحنا، ويخترقوننا بشهوتهم للموت[(١٩)] .**

أُلقيت هذه الخطبة فى إطار عملية اختيار عدد من مرضي السكر لكى يوزع عليهم الأنسولين ، اضطر جينز إلى القيام بها. فقد قرر أن يختار الأقوى للعلاج الذى يُنقذ الحياة، وأن يُضحى بالضعيف . تفترض خطبته الحماسية إذن نغمة ساخرة .

نُسجت مشكلة طبيعة يهودية الشتات فى المسرحية ، وهى دائمًا مستترة فى دراما سوبول . يعلق كروك على ما يُطلق عليه اصطلاحًا كراهية الذات لدى اليهود الروس – Russian - Jewish self - hatréd ، والتى لم يستطع فهمها

بوصفه من حزب البوند. فهو يُعطى أمثلة على وحشية سياسة يهود الشتات الساديين كسادية الألمان ، وكالقواد العُجُز المذنبين الذين اختلطوا مع الألمان، واستخدموا عاهرات يهود . يعتقد كروك أن هذه الظاهرة تكشف عن عمق الاشمئزاز اليهودى من الذات Jewish self - loathing ، الذى حاول إقناعهم بأن يُنكروا ذواتهم إلى حد اتخاذ هويات أخرى ، حتى الألمانية منها . ربما تكون فكرة سوبول أنه ليس كل فرد مقدر عليه أن يُساق "كالحمل إلى المذبح" أكثر إيجابية .

إن تصوير سوبول للأنشطة المسرحية والموسيقية فى جيتو فيلنا ، والمناقشات حول الفن والنجاة ، خدمت مستوى واحدًا فقط من هدف المسرحية ، وهو هدف المقاومة الروحية كشكل للبطولة . وعلى مستوى آخر، فالمسرحية صورة مجازية للصراعات الأيديولوجية التى تتسم بها إسرائيل فى فترة الثمانينيات ، وبصفة خاصة التفسيرات الإسرائيلية للصهيونية . كان هذا بصفة عامة من أجل إسرائيل، وليس للاستهلاك العالمى . لذلك، فإن مسرحية "جيتو" ليست مسرحية تاريخية تمامًا، لأن الأحداث التاريخية ليست هى محور اهتمامها . فلا يجب أن يُنظر إليها فقط كمثال للمسرح الوثائقى ، وذلك بالرغم من إخلاصها للحقيقة الموثقة . يُسيطر الجدل السياسى على نص المسرحية . ويرجع سر الأسلوب البرختى الناجح – وهو أنه يجب إخراج تأثير التغريب بطريقة متناقضة مع موضوع الفعالية الإنسانية الشديدة – بالتحديد إلى أن الموضوع ليس ذا أهمية قصوى . أخضع سوبول المادة التاريخية للهولكوست لتحليل الأيديولوجيا الصهيونية من خلال تفاعل الممثلين مع مفاهيم عديدة داخل

الحركة الصهيونية . فعلى سبيل المثال ، يعارض كروك بشدة العرض المسرحى على أسس أخلاقية وأيديولوچية :

كروك : أنت ، البوليس اليهودى ، المذنب القديم... أنت حر فى قضاء وقتك مع الألمان . لقد قررت نقابة العمال فى الجيتو أن ترد على الدعوة بالرفض التام. لن يذهب أى فرد منا إلى حقل الثعالب.

چنز : أقول لك هذا . لقد انحلت نقابة العمال . وهذا غير قانونى.

كروك : إنها المنظمة الوحيدة فى الجيتو التى تم انتخابها بطريقة ديمقراطية . هل سنبنى أمة هنا ؟ إنك تُقيم لنفسك مملكة، وسوف يصبح هذا المسرح قصر فرساى Versaillee الخاص بك . لن يكون لنا دخل بهذه المهزلة الإصلاحية [٢٠] .

يُوضع النص الثانوى الحقيقى للمسرحية، الذى ألغى في العرضين البريطانى والألمانى ، والذى غالبًا ما يكون مخيفًا ، فى زاوية جانبية مع الأمثلة الأخرى للنقد الصهيونى الذى سيطر على مسرحيات سوبول الأولى . إن اختيار سوبول للمشكلة يعالج برودة المسرحية ليس فقط فى مضمونها، ولكن فى تعقيداتها السياسية والسيكولوجية . وبينما يُنكر مزاعم المقارنة بين الماضى النازى والحاضر الإسرائيلى ، يقترح ، مرة أخرى تعريف الصهيونية بواسطة أحد

أكثر مكوناتها نازية ، وهو أن اليهود قد تمثلوا الاضطهاد الاستبدادى إلى حد أنهم كفوا عن بقائهم ضحايا له، بل احتالوا عليه . يقتبس فقرة من مقال لمارتن بوبر ، "هم ونحن" Sie und Wir ، كتب قبل عام من "ليلة تحطيم الكئوس" * ، فى نوفمبر ١٩٣٩ ، مشيرة إلى أن بعض المصلحين الصهاينة ادعى وجود فضيلة ما فى الأيديولوچيا النازية بكونها مؤثرة لأمة فى حالة أزمة . يضيف سوبول ، "الشيء السيئ في الأيديولوچيا النازية ، بالطبع ، أنه كان يتم توجيهها ضد اليهود . وبعيدًا عن هذا الفساد السيئ الحظ، فإنهم يتشاركون إيمانها فى سياسة قائمة على الغرور القومى" (٢١). ويقترح أن هذه "السياسة" تمتلك إمكانية واضحة داخل الصهيونية. يؤكد أيضًا على المركب الغريب للمتناقضات فى الثقافتين والتاريخين الألمانى واليهودى . حتى بوبر يتحدث عن "التعاون الخاص بين الروح الألمانية والروح اليهودية ، الروح اليهودية الألمانية The Deutch Judentum ، كما عُبر عنها فى الموروث الثقافى لليهود الألمان" (٢٢). وبعد عرض مسرحية "جيتو" فى برلين ، اقترح سوبول ، فى إطار مناقشة عن السياسات الإسرائيلية ، أن كثيرًا من المتطرفين الإسرائيليين قد تأثر بالأيديولوچيا النازية وغرور الغلو فى الوطنية التى حذر منها بوبر .

إذا أتى اليوم الذى نتبنى فيه إله هتلر هنا فى فلسطين، ونغير اسمه فقط ـ إلى اسم عبرى ثم نضيع ـ حسن، هذا هو بالضبط ما أعتقد

---

* ليلة تحطيم الكئوس "Krislalnacht" هى ليلة ١٠ نوفمبر عام ١٩٣٨ ، حين نظم النازيون أول حملة شاملة لإبعاد اليهود عن ألمانيا بعد طردهم من وظائف الحكومة والشركات، وذلك من خلال المظاهرات التى هاجمت متاجرهم ومشروعاتهم الخاصة .(س.خ) .

أنه يحــدث الآن فى المجــتــمع الإســرائيلى ، على الأقل مع المتطرفين[٢٣] .

ووفقًا لسوبول ، فإن المتطرفين الإسرائيليين "قد تبنوا بالفعل إله هتلر"، وأضاف فى مقابلة أخرى فى برلين : "لا أريد أن يشعر الألمان بالذنب، ولكن أن يشعروا بالمسئولية . ما فعله الألمان بنا يُفسر ما يحدث لنا فى الوقت الحاضر"[٢٤] . فى جزء منه ، ومع من التفنيدات الحيوية ، فإن مسرحية "جيتو" هى دراسة لهذه الظاهرة.

فى هذا الصدد ، يكون أكثر أجزاء النص إيحاءً هو ذلك الجزء الخاص بالمناقشة بين كروك، عضو الجمعية الأمريكية الألمانية الموالية للنازية، و د. بول ، المؤرخ النازى للصهيونية ، والذى قام به الممثل نفسه الذى قام بدور كيتل ، مقترحًا جانبين متصارعين للشخصية نفسها . بالإضافة إلى ذلك، هما تجسيد لمبدأين واردين فى المسرحية ، وهما الرغبة الألمانية فى الموت، وغريزة الحياة اليهودية ، والتى يتم إدراكها دائمًا كحيوية . وحتى كيتل ، سيد الموت The master of death ، يُمجد الحيوية قبل أن يدمرها . وبالنسبة إلى الدكتور بول، فإن اليهود أناس ليست لديهم غريزة الموت . ومن خلال هذا الإخلاص الشديد للثقافة الصهيونية ، يستطيع بول أن يرى إذا ما كانت الأخطار التى تواجهها الصهيونية تحقق أبدًا الاستقلال :

بول : اسمح لى أن أقول لك (كرول) داخل القذارة والوحشية التى وجدنا أنفسنا فيهما، إن معرفتى بك أشبه بروح الحياة لى. لذلك

فإنه مدعاة إلى الشفقة مرتين لى، إنك لاتفهم ما يحدث فيما يتعلق بتاريخك . لقد اخترت الشتات وتخليت عن مستقبل أرض إسرائيل لأناس مثل چنز، الذى لن يرفض أن يتولى السلطة من أيدينا، أو من أيدى أى فرد آخر سوف يمنحها لهم .

كروك : هنا فى الجيتو وليس فى أرض إسرائيل .

بـــول : اسمح لى أن أختلف معك [٢٥] .

تتخذ مناقشة بول نغمة الدعاية السياسية تدريجيًا عندما يصف نشاطات الصهاينة فى فلسطين. "إنهم يحاولون جاهدين أن يكونوا مثلنا" ، ويُضيف "صورًا كاريكاتيرية منا" [٢٦] . يعتقد أن النزعة الإنسانية الأساسية لكل من الأمتين (كروك) قد دنسها التطرف (چنز) . فقد بدأ الألمان بالارتباط بالروح القتالية والاستعداد العسكرى الصهيونيين يتأملون تاناتوس ، غريزة الموت – فى مقابل حيوية هيونيوت اليهود – فى الروح اليهودية . دون كثير من الغموض. لذلك ، يشير سوبول ضمنًا إلى خروج القوة السياسية الإسرائيلية ونموها من نموذج الأيديولوچيا النازية . شرحت هذه الفكرة شخصية ألمانية زارت فلسطين، ورأت نفسها قادرة على الحديث فى إطار كلٍ من الثقافتين . وبذلك يكون بول مزيجًا من الروحانية والمرض ، وهو نتاج ساخر للتكافل المعروض بشكل غريب بين الألمانى واليهودى .

چنز ، بالنسبة إلى بول كما هو بالنسبة إلى سوبول ، هو نموذج للعناد السياسى فى أية دولة يهودية فى المستقبل . ويشير چنز إلى الحس المجازى

للانغلاق الإسرائيلى، وهو فكرة إسرائيل كجيتو، وهو يقدم أيضًا نظرة عابرة إلى مرجعية الذات فى دوافع سوبول الدرامية . يُعبر سوبول من خلال هذه الشخصية الغامضة، عن بعض من أفكاره السياسية الأكثر وضوحًا، ويُشير إلى مخاوفه المتعلقة بمستقبل الصهيونية فى إسرائيل . فيظهر چنز كرجل ذى مشاعر متناقضة، مسئول عن مصير شعبه، ومع ذلك فهو يُستبعد بطريقة غريبة من اهتماماتهم اليومية ، تسيطر عليه خطابته ، التى تبدو فى مناسبة واحدة على الأقل، مثل هجاء سوبول للنقد الإسرائيلى الحالى . لقد دفعت أغنية تطالب بالانتفاضة چنز إلى المطالبة بأن يخلق أولئك المسئولون عن الانتفاضة مسرحًا .

ولكن ليس مسرحًا مثل ذلك الذى يلقى بالملح على الجروح، ويثير التمرد . هل هذا هو ما نحتاج إليه الآن؛ أن يكون الموقف سلميًا أخيرًا؟ أيها اليهود ، ليس هناك ما تخشونه . فالجيتو الآن أكثر أمنًا من أى وقت آخر . هل هذه هى اللحظة المناسبة لتدعو الناس إلى التمرد ؟ أبدع مسرحًا – من فضلك . لكن المسرح الذى يجعل الناس سعداء ، يجب أن يهدأ الجمهور، وأن يكون منظمًا ، يجب أن ينجح هذا . هل تريد أن تبدع عملاً ساخرًا ؟ افعل ذلك . اصنع عملاً ساخرًا ، لكن عملاً ساخرًا جيدًا (٢٧) .

يسخر سوبول من الوطنى المبالغ فى تحديد طابعه الذاتى : "إذا كان هناك أى شخص ذى شعور قومي فى الجيتو ، فإنه أنا هذا الشخص . فأنا المتحمس

والوطنى واليهودى الحقيقى" [٢٨]. يستمر چنز فى إصدار تصريحات غير عادية فيما يتعلق باستخدام اللغة العبرية فى الحياة والثقافة والتربية لسكان الجيتو : "سوف نقدم موضوع التصوير الفلسطينى Palestinography ... سوف ننظم أمسية عن بياليك بالأزرق والأبيض . فالمدرسون الذين هم ليسوا وطنيين بما فيه الكفاية سوف يُنقلون من المؤسسة التعليمية . أريد أن أسمع شخصًا يقول أى شىء ضد هذا . (موجهًا حديثه إلى كروك) هل لديك أى شىء ضد هذا؟ يرد كروك : "إنه لأمر سيىء أن د. بول ليس هنا. لقد نجحوا بدرجة أفضل مما كانوا يتخيلون" [٢٩].

تتوجه سخرية سوبول نحو الصهيونية الكلاسيكية كما يراها ، برموزها وأيقوناتها وإمكاناتها الدكتاتورية . ومن خلال الدراما الخاصة به يبدو أنه يرى هذا العنصر الشديد القومية للصهيونية، التى يقدمها من خلال شخصيتى چنز، وچوديزات The Judenrat فى الجيتو، كإضافة غير مرغوب فيها للحقائق الراسخة وذات المغزى.

إذا كانت مسرحية "روح يهودية" قد استقبلت جيدًا فى ألمانيا وبريطانيا، فكان يمكن استقبال مسرحية "جيتو" كعمل عالمى ناجح، فتم تقديمها على المسرح فى مدن متعددة فى أربع عشرة دولة، وبسبع وعشرين لغة بين عامى ١٩٨٤ و١٩٨٩ . فقد كانت إحدى المسرحيات الإسرائيلية القليلة التى تخترق الحدود الإقليمية للدراما الإسرائيلية، وهى - بالتأكيد - أول مسرحية تحقق نجاحًا

دوليًا. اختلف العرض فى الدول المختلفة وفى المدن الألمانية. ففى لندن ، على سبيل المثال، أعيدت كتابة المشهد الأخير، الذى يشهد آخر ظهور للفرقة المسرحية؛ فبدلاً من رقصة الملابس المبعثرة، يتحول أفراد الفرقة مجازيًا إلى أشباه هتلر على أنغام السيمفونية التاسعة لبتهوفن.

وعلى عكس الإسرائيليين، فقد أدرك عدد قليل من الصحفيين الأجانب الموضوع الثانوى الآخر للنص. على سبيل المثال كتب كيث جور Keith Gore: "كنت مضطربًا ومغربًا اضطرابًا وتغريبًا متزايدين تجاه مسرحية "جيتو"، حيث يبدو أننا كُنا مطالبين باستمرار بتقديم رسالة موجهة إلى المجتمع فى إسرائيل اليوم"[٣٠]. ولد سوبول عام ١٩٣٩: فقد طاردت المشكلة الإسرائيليين من جيله كما طاردت الحدث المتقد لهذه المسرحية، لأنه تكمن خلف مسرحية "جيتو" مسألة الهوية المختلف عليها بالكامل للشعب اليهودى فى فترة ما بعد الهولوكوست[٣١]. يكتب سوبول كإسرائيلى حديث، ويستهدف جزئيًا مستقبل الصهيونية فى لتوانيا وقت الحرب. وتصبح فيلنا بذلك عالمًا يهوديًا مُصغرًا، يعرض لأحزاب متفرقة تظهر من خلال الهدف المشترك للبقاء على قيد الحياة"[٣٢].

قدم مسرحية "جيتو" للمسرح المخرج الألمانى بيتر زادك فى برلين عام ١٩٨٤، وحصلت على جائزة أحسن مسرحية فى ألمانيا لهذا العام. وتم عرضها، بالإضافة إلى ذلك، فى كولون Cologne ، ودوسلدورف Dusseldorf ، وهامبورج Hamburg . ظهر أحد أكثر المقالات إيجابية فى صحيفة فرانكفورتر الليمانى

شايتونج Frankfurter Allgemeine Zeitung ، والتى وفقًا لها ثبت أن محاولة الربط بين أوبريت الجيتو والقتل الجماعى هى محاولة تثقيفية ومقنعة [٣٢] . اقترح ناقد فى صحيفة دويتش شايتونج Die Deutsche Zeitung أنه فى مواجهة الموجة الجديدة لمناهضة السامية كان يجب على المسرحية ومنتجها اجتناب تأكيدات معينة. ربما كان أحد هذه التأكيدات اللغة الألمانية المتشبعة باللهجة البيديشية التى تبناها الممثلون، والتى شجعهم عليها المخرج الإسرائيلى لعرض مدينة دوسلدورف Dusseldorf ، دافيد ليفين (شفين حانوح ليفين) . اتهمت صحيفة كونكريت Konkret وهى صحيفة ألمانية تنتمى إلى جناح اليسار سوبول، بمعاداة السامية لأنها صورت اليهود كشيء كريه فى إطار نازى. رد سوبول بتوبيخ للصحفى لاستخدامه صورة اليهودى الموثوق به أخلاقيًا كأداة فى معركته مع جناح اليمين. اتهم جرونثر رولى Gunther Ruhle ، مخرج مسرح فرانكفورت، مسرحية سوبول بكونها معادية للسامية أكثر من مسرحية فاسبندر "الطاحونة ، المدينة الموت"المثيرة للجدل .

من الصعب تحديد السبب المحدد لنجاح مسرحية "جيتو" فى ألمانيا . الأكثر وضوحًا هو أنها قد حفظت ميراث الألمان المعادى للسامية. سبب آخر يكمن فى الدهشة المتجددة للجماهير الألمانية لرؤيتهم مسرحية إسرائيلية عن الهولوكوست فى ألمانيا . كشفت المناقشات التى أعقبت أحد العروض فى برلين أن المسرحية قد قدمت لهم نوعًا من التطهير الخاص، خاصة بعد أن تمركزت

العروض الألمانية لمسرحية جيتو على الهولوكوست وحدها، لاغية تمامًا بعد النقد السياسى الإسرائيلى .

وأخفقت المسرحية فى الولايات المتحدة، حيث أدانها الناقد المرموق فرانك ريتش Frank Rich بأنها مملة، وبكونها تتفيهًا للهولوكوست وتزييفًا لكابوكى القرن. أرجع مايكل هندلسالتز Michael Handelsaltz هذا الإخفاق إلى المحدوديات الجمالية للمسرحية. وأضاف أن الجمهور اليهودى يتوقع مسرحية تنظر إلى الهولوكوست بوصفه شيئًا ذا تجربة دينية، ويقاوم أن يوجه أحد إلى هذا الجمهور أسئلة صعبة [٣٤]. كان هذا هو الوضع إلى حد ما فى لندن، حيث رأى عدد كبير من الجمهور مسرحية "جيتو" كطقس تذكيرى، وليس كحدث مسرحي. فجلس الناس الذين نادرًا ما يرتادون المسرح خلال المسرحية كما لو كانوا مشاركين فى تجربة مبهمة.

ربما يرجع مقياس نجاح المسرحية عالميًا بالتحديد إلى عدم القدرة على مواجهتها كعمل فنى. فإما أنه ليس لدى النقاد معيار للتقييم، فيركزون على الموضوع، وإما أن أولئك الذين يحضرون لينتقدوها يفعلون ذلك مصحوبًا باعتذارات : "إن الصعوبة بالنسبة إلى الصحفى (هذا على أية حال) تأتى من الشعور بأن التحفظ فيما يتعلق بما يُعرض على خشبة المسرح ربما يوحى بافتقار إلى التعاطف مع أولئك الذين تُصور معاناتهم" [٣٥]. فمسرحية "جيتو" ليهوشوع سوبول عبارة عن حدث مسرحى يسيطر على المشاعر، ويُبرر النقد [٣٧]". يبدو أن

هؤلاء النقـاد، وبعض أفـراد مـن الجـمـهـور، يوازنـون بين نقـد المادة المتـعلقـة بالهـولوكـوست ومـعـاداة السـامـيـة، على الرغم من تحـدى سـوبول لهم فى إطار المسرحية نفسها.

أمـا العـرض الذى قُـدم أول مـرة في مـهـرجـان عكا عـام ١٩٩١ بعنوان : "أربـايت مــاخت فــراى فى توولانـد يوروبا Arbeit Macht Frei in Todland Europa ، فهو حدث غير عادى، يوزع على وسـائط الاتصال الجماهيرى المتعددة، وينتـمى إلى فـتـرة مـا بعـد الحـداثة، ولا يناسبـه سـوى اسم واحـد فـقط؛ وهو : "الحـدث المسـرحى" Happening ، حـيث أزال الحـدود وطمـسـهـا بين الحـقـيـقى والصناعى، وتجرأ على عـمل ما لم يحاوله أى مـسرح سابق فى إسـرائيل. وكمعبر يمر خـلال لوحـات لمحطـات من الأحـداث التـاريخـيـة حـتى يصـل إلى الصـراع الفلسطينى الإسـرائيلى، لا تقـدم المسـرحية فقط حقـائق مـادية، ومقتطفـات من الأخـبـار والأفـلام التليـفـزيونيـة، وصـورًا من الهـولوكـوست؛ لـكن أيضًـا تسـتـثـيـر استجابات فورية لهـذه الأشيـاء من جمـاهيرها. فهى تقـدم "قيـاس" الهـولوكوست فى أكثر أشكاله الجرافيكية، والتى لا يخطئها أحد فى مهرجان عكا، حيث يُسمح لكل عرض بخمسة عشـر مشاهدًا فقط ينتقلون مع الممثلين من مركز المسرح فى قاعـة الفـرسان Knights’ Hall إلى مواقـع متعـددة تحتوى على المضمـون الرئيس للمسـرحيـة. كـان العـرض "مـسـرحًا شـامـلاً" لا يتبـع الجـمـهـور مـن خـلاله الممثلين فقط؛ بل يدخل فى مناقشات، ويأكل معهم .

ومنذ بداية حـدث عكا، عندما أُمـر حاملو التـذاكر الخـمسـة عشـر بـالوقوف إلى أحـد الجوانب، كـان قد تم وضـع إيقـاع الأمسـية بدءًا من السفـر بالمينى باص،

إلى موقع الحدث ؛ الجمهور والممثلون يصلون إلى المكان الذى يشتمل على "مكان" المسرحية، بدءًا من المتحف المخصص لمحاربى الجيتو. تقوم سمادار يعرون معران Smadar Ya'aron Ma 'ayan بدور مرشدة تُدعى زيلدا Zelda، تقود الجمهور خلال المتحف، وتخبره بتفاصيل من تاريخ ألمانيا النازية في حين يتقدم إلى الأمام، وبذلك يجد الجمهور، وفى نفس الوقت جمهور المسرح ومجموعة من زائرى المتحف ، حسه بالحقيقة وقد غلب عليه الغموض، خاصة عندما يطلب منه فجأة الإجابة عن أسئلة . تشتمل رحلات الحافلة على عرض أفلام عن الهولوكوست، وعلى عناصر من الثقافة الإسرائيلية. ويناقش "مرشد" آخر، ويقوم بدوره الممثل العربى خالد أبو على - معاداة السامية البولندية، والتى أدت إلى إقامة معسكرات الموت فى بولندا. مرة ثانية يتم إظهار السلبية اليهودية، وجدال الحملان المساقة إلى المذبح، وذلك على الرغم من أن "أبا على" يُذكر الجمهور، بأنه كانت هناك لحظات من المقاومة اليهودية.

أحيانًا ما ينتقل الجمهور بواسطة المينى باص، وأحيانًا على الأقدام، من حارة إلى حارة، كل مكان أكثر إظلامًا من الآخر، وأكثر بعثًا على الخوف المرضى من الأمكنة المغلقة، وفى نقاط عديدة، يُصادف الجمهور بملابس تُرمى فجأة، ويشاهد على شاشة عرض تليفزيونية امرأة يهودية تمر بعملية وشم الرقم الخاص بها فى معسكر الاعتقال، ويسير خلال نسخة طبق الأصل من مدخل أوشفتس Auschwitz ، والتى تحمل شعار أربايت ماخت فراى إلى جانب علم إسرائيلى ، ويسمعنى أغان نازية وإسرائيلية تتم مقارنتها بعضها ببعض،

وأحـاديث حـول "الانتـخـابات" فـى المعـسكرات، وعن أهـمـيـة التـاريخ الصـهـيـونى واليهودى. يظهـر أبو على فى إحدى المراحل، يقدم القهوة والكيك للجمهور، في حين يتذمـر من أنه يُضـرب، ثم، كفلسطينى، يقدم بعض حـقـائق السـيـرة الذاتيـة. وتنتهى "المسرحية" بطقوس عريدة سريالية خشنة، وتقريبًا سادية، يضع خلالها أفراد من الفرقة أنفسهم فى أوضاع غيـر محترمة ومهينة، عرايا ومعلقين من أرجلهم، وأجسادهم مغطاة بالطعام للسخرية، وهم غيـر مـرتاحين ويُحط من قدرهم.

هم أنفسهم قد تم تحقيرهم وتعريتهم، وهم بالفعل يضحون بأنفسهم مثل كبش الفداء فى تجربة المذبح. حقيقة إنهم مازالوا ممثلين فى إطار مسرحى صناعى قد ابتدعوه بأنفسهم، وأحضروا إليه المشاهدين؛ لكن فضيحتهم وإذلالهم كانا حادين جدًا حتى إنه من المحال تقريبًا التفكير فيهما [(٣٨)].

وحيث إن هذا، بعد كل شىء، كان عرضًا مسرحيًا، فإن الجمهور كان لا حول له ولا قوة فى التدخل وحماية الممثلين أو التشفع لهم، لكنه جلس فى صمت يشاهد العرض. تدين هذه الطقوس العربيدة بشىء ما إلى تدهور ألمانيا قبل الحرب، كما أنها أصبحت رمزًا للمادية الإسرائيلية الحديثة، ولكن إشارتها إلى أمم العالم كمشاهدين لإبادة الشعب اليهودى الأوروبى كانت مُحكمة. وكان الناظر مشاهدًا، ومتعاونًا فى الوقت نفسه .

لم "يتناول" المسرح هنا موضوع الهولوكوست، ولم يعبر عن رأيه فيه. فلم يقل أى شىء يتعلق بالهولوكوست، أو فى ذكراه، ولم يقل أى شىء عن قوة المسرح [(٣٩)] .

ماذا قال ؟ غير إدانته للصهيونية، فهو يحاول ، بنجاح متقطع ، أن يصدر عديدًا من المقولات عن السياسات الإسرائيلية والاحتلال تتكسر خلال قطاع الوعى بالهولوكوست. كان هذا هو المسرح الإسرائيلى الصلب الذى يعكس الاتجاهات المحلية إزاء الهولوكوست، رآها من داخل الوعى الإسرائيلى. فهو يعكس المجتمع، و - فى الوقت نفسه - يُلح على الجمهور كى يزيد وعيه بالأحداث فى الأراضى المحتلة. كل موضوع تعرضت له الدراما السابقة وجد له مكانًا فى هذه المسرحية؛ مثل تأثير الهولوكوست في العلاقات الدولية الإسرائيلية، وبخاصة في علاقتها مع جيرانها؛ وطبيعة الترخيص الذى سمحت به ذاكرة الهولوكوست فى تعامل إسرائيل مع الآخرين ، واستغلال الهولوكوست فى خطاب جناح اليمين الإسرائيلى؛ ومشاركات الهولوكوست فى خلق الهوية الإسرائيلية الجمعية [٤٠] . لم تتهرب المسرحية من الموضوعات الحالية، مثل: الحط من قدر الهولوكوست داخل إسرائيل (كما أشير إليها فى Tcherli Kalcherli) ، وطقوس التذكر الشعبية وفهم الأطفال الإسرائيليون للهولكوست، وطبيعة الصهيونية المعاصرة . إن التشابه النازى - الصهيونى كون نصًا ثانويًا فعالاً للمسرحية. بمعنى ما تمت "تهدئة" الجمهور بواسطة رؤى للهولكوست، حتى يتأمل الواقع السياسى الإسرائيلى، وحتى يتمكن من رؤية الفلسطينى ، الذى يقوم بدوره ممثل عربى إسرائيلى، كضحية.

فى هذه المسرحية، ومسرحيات أخرى مشابهة لها، تتحول الضحية من اليهود إلى العرب. فقد عملت الأجيال المتعاقبة للإسرائيليين على تفسير

الضحية اليهودية. السؤال الآن هو هل عرضوا هذه الضحية من خلال شخصياتهم العربية / الفلسطينية الأدبية؟ فلم يعد الإسرائيليون ضحايا، على الرغم من المعالجة المتميزة للهولكوست من قبل بعض القادة السياسيين والعسكريين المتدينين. وعن طريق عرض تجاربهم الخاصة فى الحياة فى وضوح، حقق الإسرائيليون نوعًا من الذات الإيجابية . و- فى الوقت نفسه - عرض الكتاب لقلق سياسى حقيقى: تندمج فيه فكرة الذات الإيجابية فى المسئولية الأخلاقية، والتى كافحت الأمة من البداية لتحقيقها . تنتهى مسرحية أربايت ماخت فراي Arbeit Macht Frei بصورة تجرد اليهود من صفاتهم الإنسانية وتُحط من قدرهم ، ولكن العربى أيضًا يرقص عاريًا على الطاولة وسط بقايا وجبة طعام، متوسلاً إلى الجمهور أن يضربه، ومقدمًا فتاحة زجاجات مربوطة بحبل حول عنقه للمشاهدين العطشى (أو غير المهتمين)، كى يفتحوا زجاجات البيرة الخاصة بهم. يشير الإسراف الزائد للمسرحية فى تصوير إحدى الممثلات وهى تجلس عارية فى حوض الاستحمام، وتدفع بالطعام إلى حلقها بالقوة وتنشره فوق جسدها كله يشير إلى نوع من كره الذات كيهودى وكإسرائيلى وكضحية .

أُخذت مسرحية أربايت ماخت فراى إلى مهرجان برلين عام ١٩٩٢ ، على الرغم من الاعتراضات فى إسرائيل من جانب أولئك الذين ادعوا أن المسرحية "غسلت القماش الإسرائيلى القذر على الملأ" ، معتبرين المسرحية غير مناسبة بصفة خاصة كى يشاهد الجمهور الألمانى عملية الغسيل هذه. وجادل آخرون بأن المسرحية سوف تساعد الألمان على إراحة ضمائرهم، أو أنها ستُدعم الرؤية

الكوكبية لليهود كضحايا خالدين، أو أنها سوف تكشف الإسرائيلى كمتعصب عنصرى، وأن الأشياء كلها كانت "ممتزجة معًا فى طبق سلطة شرقى ، به خضروات الموسم؛ وهى الطحينة العقلية والحُمُّص والبقدونس، إلى درجة الانحلال والتشويه وفقد البناء والخزى الكامل" [11] . وظل عدد من قادة المجتمع اليهودى فى برلين والجالية الإسرائيلية بعيدًا . فقد عَبرت المسرحية - والتى قُدمت فى ترجمة دقيقة إلى اللغة الألمانية - إلى أرض ممنوعة لغويًا وتاريخيًا وعلاماتيًا فى ألمانيا، وحيرت الجماهير بتكوينها، الذى يتكون أساسًا من شباب ألمان ينتمون إلى الطبقة الوسطى، وبعض الزائرين الأجانب القلائل، ومنهم، فى أحد العروض، المخرج بيتر بروك. وفى ألمانيا ، نُقل الثلاثون مشاهدًا الذين سُمح لهم بمشاهدة المسرحية فى كل عرض خلال مدينة برلين بواسطة الأوتوبيس. وبدأ الحدث من المتحف الذى كان مقرًا رئيسًا لقيادة الجستابو؛ ومن هناك تم نقل الجمهور إلى ضاحية وانسى Wannsee ، وهى تبعد حوالى ثلاثين دقيقة عن مركز المدينة ، إلى الفيلا التى تم الترتيب فيها لتنفيذ "الحل النهائى" * للمشكلة اليهودية، وهى الآن نصب تذكارى لضحايا الهولوكوست.

---

* الحل النهائى أو الشامل Total Final Solution للمشكلة اليهودية - إشارة إلى ما يقال فى تاريخ ألمانيا النازية ، الذى كتبه الموالون لليهود - أن النازى وضع خطة فى منتصف الحرب العالمية الثانية لإبادة يهود أوروبا المحتلة جميعهم كحل نهائى للمشكلة اليهودية ، ولكن أحدًا لم يوضح لماذا لم ينفذ النازيون هذه الخطة إذا كانت قد وضعت حقًا (س.خ) .

على الرغم من أن تقدم الأمسية لم يختلف اختلافًا حقيقيًا عن تقدم تلك الأمسية التى قُدمت فى عكا، إلا أنه نتج من المضمون رؤية أيديولوچية مختلفة على نطاق واسع. أعلى مسرح الجريمة، واللغة الألمانية، وجمهور ذو ذاكرة جمعية متشابهة ومع ذلك متصارعة، والجاني الذى يواجه الضحية، من فعالية المسرحية. وكما فى إسرائيل، تقوم سامادار يعرون - معيان بدور زيلدا، وهى مرشدة تقود مجموعتها خلال تاريخ النازية التى تمثلها أشياء مجازية أكثر ارتباطًا بالهولوكوست؛ مثل نجوم صفراء، وأجزاء من الأقمشة، والصور الفوتوغرافية المروعة. تنتقل المجموعة إذن نحو شرق المدينة ، إلى فترة ما قبل الحرب، التى كانت فى الأصل المركز الرئيس للشرطة السرية لألمانيا الشرقية: ستازى The Stasi . وهناك تُقاد، من خلال نفق ضيق ورطب وسىء الإضاءة ، يؤدي إلى البدروم حيث تقدم بقية العرض . وتشاهد على شاشة عرض تليفزيونية لقطات من فيلم "النكبة" لـ "لانزمان" Lanzmann ، وأفلام أخرى عن الهولوكوست، وعن هتلر، ومقابلات أطفال الكيبوتس فيما يتعلق بإدراكهم للهولكوست. وإحياءً لذكرى قومية، تمت مقارنة (يوم النكبة) فى إسرائيل وذكرى المقاومة الألمانية - من هذه النقطة ، ولكن مما يؤدى إلى حيرة الجمهور المتزايدة، ينتقل العرض أيديولوچيًا من أوروبا إلى إسرائيل. عند عزف السلام الوطنى الإسرائيلى "الأمل"، وقف الألمان فى الحال. وبينما هم كذلك، يتجانس لحن "الأمل" مع لحن النشيد الوطنى النازى : "ألمانيا فوق الجميع Deutschland über Alles والذى منع فى ألمانيا. لم يعرف الجمهور إذا ما كان يظل واقفًا أم لا،

وجلس بعضه. بعد ذلك، وكجزء من الحدث، يسأل أفراد من الفرقة المشاهدين عن وعيهم بأنشطة أفراد من أسرهم في أثناء الحرب. وقد تلقوا إجابات مهذبة ولكن غامضة. ينتقل الحدث إلى حجرة أخرى، تُمثل منزل زيلدا فى إسرائيل خلال الخمسينيات، حيث تناقش مع جيرانها متاعبهم كناجين من الهولوكوست، ويكشفون عن اتجاهاتهم المتضاربة نحو العرب.

المشهد التالى فى إسرائيل يصور أحد الجنود يتبادل قصصًا مع الجمهور، كما لو كان فى عشاء احتفالى فى أمسية عيد الاستقلال، فى برلين كانت هذه الشخصية لخبير فى الإرهاب الدولى، مستشار للحكومة دعا زملاءه إلى العشاء. وقد قام بدوره إسرائيلى عنصرى له ميل بطولى إلى العنف ، وهو أقل تجسيدات الصابرا قبولاً. ووُجه الجمهور بطاولة وضع عليها طعام إسرائيلى شهى، دُعِىَ إلى تناول الشاى . ووفقًا للنقاد الإسرائيلين الذين كانوا حاضرين، فقد أكل أفراد الجمهور الألمانى بشهية، واستمتعوا بوجبتهم ، في حين لم يستطع الإسرائيليون من أفراد الجمهور تحمل شىء . اقترح النقاد أن الألمان لم يكونوا مؤهلين لفهم الخطاب الإسرائيلى المتضمن فى التجربة . ويتحدث فى الوقت نفسه الممثل العربى، أبو على ، عن الإبادة الجماعية للشعب الفلسطينى . وتنتقل أخيرًا المجموعة بأسرها إلى موقع تم إعداده كصالة للديسكو، حيث جرت طقوس عربدة كما حدث فى عكا .

أساء النقاد الألمان فهم المسرحية، حيث رأوها من خلال منظور عام، بل من خلال منظور أيديولوجى أكثر تقليدية ، وتكشف مقالاتهم عن عديد من

الأفكار غير الصحيحة واقعيًا عن المسرحية، وعن الهولوكوست، وعن إسرائيل . لقد حدث فى ألمانيا أن أفرادًا من الجمهور قد سمحوا لأنفسهم بأخذ فتاحة الزجاجات، وشربوا البيرة الخاصة بأبى على. "لقد كان الأمر مؤلمًا وجميلاً"، كما كتب أحد النقاد الألمان، "لقد كان للصدمة تأثير أساسى، مثل استفزاز المقدسات أو انتهاكها من أجل أن نحزن" [٤٢] وبعد العروض، أجرى فريق العمل مناقشات مع الجماهير الألمانية، "أطفال الضحايا وأطفال القتلة" كما جاء فى كلمات أحد كتاب الأعمدة، لكن الألمان لم يكونوا مستعدين للمساعدة. ويبدو أن استخدام الكتاب لمادة الهولوكوست كوسيط سياسى منع فهم الجمهور الألمانى لتضمينات المسرحية. ومع ذلك، عبر توماس لا تشمان، وهو ناقد مسرحى شاب، أعرب عن آراء معادية لإسرائيل خلال فترة الانتفاضة ، عن حيرته قائلاً :

> **لقد غطى الطين أحذيتنا ، وأجزاء من الأرز وصلصة اللحم عالقة بملابسنا. لقد وقفت فى الشارع. لقد أراد المخرج دافيد مايان إعطاءنا عملية تطهير ، لليهود والألمان. أنا أرفض هذا . وعندما عزفوا النشيد الوطنى جلست . لم أكشف عن اسمى، ولم تُجر المقابلة. لم أقفز إلى الطاولة كى أضرب العربى ، مع أنه دعانى عدة مرات لفعل ذلك. مع هذا كله، لم أُخدع قط من قِبل ممثلين من أرض أجنبية مما قد يدفعنى إلى الخوض بعمق شديد إلى روحهم العارية- التى هى توءم لروحنا" [٤٣] .**

الأسئلة التى يجب أن نسألها هى لماذا وجب على الممثلين الإسرائيلين أن يدفعوا هذا الناقد المتفرج إلى هذه الحيرة، وما ضرورة هذه التوءمة مع الألمان؟

لماذا يتمنى الإسرائيليون حقًا أن يفهمهم الألمان ، ليس فقط من خلال هذا الحدث، بل من خلال مسرحيات أخرى أيضًا؟ إن مقارنتهم غير الظاهرة لأنفسهم بالنازيين تتضمن حاجتهم إلى العقاب. لقد أقر سوبول بالفعل بإيعازهم الوحشى إلى النموذج الألمانى ، ومثله ادعوا معارضتهم معاملة إسرائيل للفلسطينيين، بالإضافة إلى وعيهم بعقمهم . ما نتج من آربايت ماخت فراى Ar-beit Macht Frei خاصة فى ألمانيا ، هو جَلد للذات، وليس اتهامًا مسرحيًا وعقابًا للألمان . إن شدة الاتهام الموجه إلى الألمان والإسرائيلين والنازيين - والذى أثر بعمق فى الجمهور الإسرائيلى - يبدو أنها تركت الوعى الألمانى من دون إثارة. لقد كان رد فعل النقاد الألمان أكثر تنوعًا : فقد عبر بعضهم عن نفسه بأن التجربة أثرت فيه وتمكنت منه، وقال آخرون إنهم شعروا بالاشمئزاز من استخدام الهولوكوست، والسياسات الإسرائيلية. ومهما يكن رد الفعل، فقد أخذت مسرحية آربايت ماخت فراى Arbeit Macht Frei دراما الهولوكوست إلى مجالات سياسية لم تجربها الدراما الإسرائيلية من قبل .

فى الثمانينيات مزج كثير من المسرحيات موضوع الهولوكوست بطريقة سطحية برؤية الكتاب المسرحيين لها كظاهرة تتحكم فى أجيال من حياة الإسرائيليين. أكثر هذه المسرحيات شهرة هى المسرحية الشعرية "احتفال شتوى" A Winter Celebration ليوسف بار يوسف Yosef Bar Yosef ، (١٩٩٢) [11] ، والتى تفترض أن الإشباع الإنسانى سوف يبقى دائمًا محيرًا فى عالم ما بعد الهولوكوست. أُنتجت مسرحيات ذات مستويات متنوعة خلال هذا العقد ،

يتضمن بعضها بعضًا من قائمة الأعمال السياسية والشخصية، واستغل بعضها الآخر الهولوكوست فى إثارة المشاعر أو التأثير فى الجمهور. فأخذت مسرحية "رقصة جنجز كوهين" The Dance of Genghis Cohen لميكل كاهان (١٩٨٤) عن قصة لرومين جارى Romain Gary ، وهى تصور العلاقة بين جنجز كوهين، وشبح ضحية الهولوكوست، وكولونيل سابق فى فرق العاصفة الذى قتله . تؤكد هذه المطاردة للألمانى المحترم الآن استحالة التحرر من الهولوكوست لكل من الضحية والجانى، واحتمالية أن يصبح الضحية هو المنتقم من القاتل. بالإضافة إلى تعليقها على الهولوكوست ، فقد تم عرض المسرحية فى إسرائيل كمواجهة رمزية للعلاقة المعقدة بين الحاكم والمحكوم ، خاصة بعد عام ١٩٦٧ .

ظهرت التعويضات الألمانية كموضوع فى عدد من المسرحيات، منها مسرحية "بقالة" Grocery لهليل ميتلبونكت (١٩٨٢)، ومسرحية "بركة" Blessing لصموئيل هسفرى (١٩٨٦) . تناولت مسرحية يوسف موندى "ليالى فرانكفورت السعيدة" Frankfurt's Happy Nights (١٩٨٧) موضوعات عديدة تتعلق بمتانة صلة الهولوكوست مع إسرائيل. كان ويلى وولف فى محور المسرحية، وهو أحد الناجين من الهولوكوست، وهو الآن راعٍ لسلسلة رديئة من النوادى الليلية المنتشرة عبر أوروبا. أفلس النادى الخاص به فى فرانكفورت؛ وذلك بسبب انتشار الإيدز . وبينما يرى نفسه كإنسان حساس وكعاشق للفن، وأفضل شىء لديه هو الأدب الإباحى السادى؛ بدأ ، لمواجهة الدمار الاقتصادى ،

فى الاتجار فى المخدرات. دخل ديدى Didi إهذا المجال، وهو تصوير ساخر للصابرا ، وهو شاب طويل، وسيم الطلعة، مفتول العضلات، من إسرائيل التى "لا يوجد بها شىء من الشتات"[(٤٥)] ، وهو يبحث عن عمل. توضح المسرحية محاولة إفساد البراءة، وتصبح اتهامًا ظالمًا لإفساد أوروبا لليهودى ولليهودى الأوروبى الإسرائيلى. يثبت ديدى فى النهاية أنه غير قابل للإفساد، ويترك النادى . ويتخلل نسيج المسرحية مطلب أن إسرائيل تُدرك الدور الذى لعبه الهولوكوست فى تاريخها .

ويلى : أنت تهرب لأنك خائف من الحقيقة .

ديدى : أية حقيقة؟ (يتوقف) .

ويلى : حقيقة الهولوكوست .

ديدى : إننى أتطلع إلى المستقبل ، أبنى مستقبلاً لنفسى .

ويلى : وماذا عن الماضى ؟

ديدى : إنه ملكك ، وليس ملكى .

ويلى : (يقترب منه أكثر) أنت مخطئ ، أنه ملكك أيضًا "[(٤٦)] .

بعد ذلك ، يقول ديدى فى إشارة إلى شخصية أفرايم لموسينزون: "على عكسك ، ما كنا لندع الهولوكوست يحدث. كنا سنحارب"[(٤٧)] . لقد تم تنميط آرائه حول أوروبا، وربما تم ذلك بطريقة ساخرة، موجهًا بغضه إلى فسادها،

وإلى الإحساس بالغربة عن كل شىء يشير إلى نقاء إسرائيل . يقيم موندى إيقاعًا ساخرًا مستترًا يحميه بجعل ديدى يترك النادى غاضبًا ولا يعود، مع ذلك، إلى إسرائيل، ولكن لينتقل إلى الولايات المتحدة بحثًا عن الثروة. وكما هى الحال فى مسرحية "المحب لوطنه" للفين ، فقد تنازل الإسرائيلى بدافع الطمع والفساد.

تقع أحداث مسرحية "حفلة يوم البوريم لآدم ابن الكلب" The Purim Party of Adam , Son of a Dog (١٩٨١) ، وهى معالجة درامية لقصة "اليهودى الأخير" The Last Jew ليورام كانيوك ، Yoram Kaniuk ، تدور فى معهد للطب النفسى، وتتناول حالات الجنون الناتج من حالات الانفصام الناتجة من كل من الهولوكوست ودولة إسرائيل. تشرح الشخصية المحورية، التى ظلت على قيد الحياة عن طريق ادعائها أنها كلب قائد المعسكر، تشرح للجمهور أن الانفصام فى الشخصية وسيلة مؤثرة لتحمل ما بعد الهولوكوست . يراجع كانيوك الموضوعات التى تتردد باستمرار فى دراما الهولوكوست، أحد هذه الموضوعات يتناول الهولوكوست كجرح لا يندمل فى روح الناجى، وفى روح كل يهودى. موضوع كانيوك الثانى، هو "الصورة" التى تعرض هولوكوست من نوع آخر كنتاج محتمل للسياسات الإسرائيلية . يؤكد كانيوك فى المسرحية على الاضطراب العقلى، وعلى الشخصيات التى تدعى الجنون كوسيلة للبقاء على قيد الحياة ، مشيرًا إلى العبثية الأساسية للحياة الإسرائيلية :

> **فى أى مكان آخر يمكن أن تجد رجلاً وامرأة، فقد كل منهما أسرته فى الهولوكوست، يقيمان أسرة جديدة فى إسرائيل، ليفقدا أول**

أولادهما فى حرب ١٩٦٧، وابنهما الثانى فى حرب ١٩٧٣ . تحتاج إلى أن تكون چان بول سارتر الفيلسوف لتدرك أنك تعيش هنا وسط حلقة مفرغة .

بالنسبة إليه الجنون هو أكثر الوسائل مناسبةً للإشارة إلى استحالة تنظيم تجربة لمجتمع ظهر نتاجًا للفوضى وعدم التجانس .

السبب وراء تقديم بروفات كتاب المسرح الإسرائيلين أمام جمهور أجنبى حول مشكلات سياسية محلية واضح للعيان . أدت الظاهرة الأكثر إظلامًا وأكثر إيهامًا ، وهى حاجتهم إلى تأكيد هذه الموضوعات للألمان بصفة أساسية ، إلى تفكير موثوق به بدرجة أقل. ومهما يكن السبب ، فإن الطبيعة الجدلية للمسرحية، بما فى ذلك تلك الأسباب التي تُشير إلى الهولوكوست ، تُشير إلى أن الكتاب مازالوا يمتلكون ذلك المضمون الأخلاقى الذى حدد الأدب الإسرائيلى منذ مسرحية "السجن" ليزهار (١٩٤٨) . فالعودة المتكررة إلى العنصر المعنوى للغزو والاحتلال هى تذكرة إيجابية للجمهور الإسرائيلى، حتى إنها ليست فقط سياسة حقة نابعة من العقيدة الصهيونية، التى تكمن خلف المناقشات السياسية؛ ولكنها تمثل أيضًا جدالاً أخلاقيًا . يبقى سؤال إذا ما كانت هذه الأجندة أو أية أجندة سياسية أو فلسفية أخرى هى المناسبة لمضمون المسرحيات التى تدور حول الهولوكوست، بدون إجابة.



الفصل التاسع

المجاز والأسطورة



المجاز والأسطورة

إن التحول من المثالية الدوجماتيقية إلى النقد السياسى كثيرًا ما ينحصر داخل الأبنية الدرامية التى لا هى وثائقية ولا هجائية، لكن فى مكونات أوسع على المستوى الرمزى والأسطورى، وفى إطار مُستعار من ثقافة العالم. شكل عدد من كتاب المسرح الإسرائيليين ، ومنهم الأكثر شهرة ، نسيم آلونى وحانوخ لفين، رسالتهم السياسية داخل أبنية خيالية أكثر شاعرية. نجح آلوني ، بصفة خاصة ، فى تعريف الهوية السياسية الإسرائيلية من خلال صورة مجازية غير يهودية وغير إسرائيلية . أحد الاتجاهات المتطرفة في الدراما العبرية كان ضيق الأفق، وخال من الجدل العقلى الذى يتسامى فوق المحلى والمؤقت ؛ والاتجاه الآخر يكمن فى آلونى الذى يعتبر مناقشته العقلية شاملة بطريقة مبهرة . وبسبب مولده عام ١٩٢٦ ، فهو – زمنيًا – عضو فى جيل البالماخ ، ولكنه – فلسفيًا – مختلف عنهم اختلافًا كبيرًا . وعلى الرغم من أن فكره لم يتأثر سواء بالكيبوتس أو بحركة الشباب، فهو متطابق مع الحالة العامة لجيله، بمناداته بحرب الأبناء ضد الآباء :

> **علم الآباء الأبناء أن يخوضوا حربًا ضد العدو الخارجي من أجل خلق واقع جديد، لكنهم لم يعلموهم أن يخوضوا الحرب من أجل هذا الواقع – الحرب ضد الآباء وأيديولجيتهم المعروفة [1].**

آلونى أيضًا مسئول عن المظاهرات التى تحدث بين حين وآخر، والتى تتواكب مع حالة ما بعد الحرب السائدة فى إسرائيل في الخمسينيات . وبالاشتراك مع بعض المتحدثين الرسميين الأكثر شهرة فى جيله ، فقد أعلن المشكلات المتعلقة بالتحول من زمن الحرب إلى الاستقلال السياسى . وبسبب إشارته إلى "عبرانية" Hebrewness إسرائيل ، ربطه بعضهم بالحركة الكنعانية التى أثرت فى معظم

الكتاب المعاصرين له، حتى من دون تبنيهم الرسمى لأيديولوچيتها.[٢] وكان أفراد الحركة الكنعانية أعضاء فى الحركة السياسية الإسرائيلية فى الخمسينيات، والتى ظهرت على إثرها فكرة عبرانية إسرائيلية بدلاً من "يهوديتها". ويعنى هذا أنهم يفضلون الفصل الكامل للعبرانيين الفلسطينيين المولودين فى إسرائيل عن يهود الشتات . وهم بذلك يسعون إلى قطع الروابط كلها بين يهود الشتات والأمة العبرية فى الأرض الناشئة . ومع ذلك، أظهر آلوني اهتمامات ضيقة التفكير إلى حد تشابهها مع التفكير الأسطورى ، محققًا للمسرح العبري العالمية التى طالما طالب بها النقد الدرامى .

بالاشتراك مع كثير من معاصريه الإسرائيليين ، أضاف آلونى مادة إلى المراجعات الساخرة ، فى قضيته للجماعة العامة Hagashash Hahiver . وكمؤلف درامى جاد، فقد بدأ بتجريب مادة يهودية ثقافية ، بما فى ذلك التوراة، كصورة مجازية، أو كمصدر للأنماط الثقافية . ومثل سوبول ، استخدم التاريخ اليهودى كوسيلة لدراسة موضوعات اجتماعية معاصرة . وتخلت مسرحياته الأخيرة عن هذا الإطار النصي اليهودى لمصلحة الأدب والأسطورة والقصص الشعبى والخرافات والتاريخ الأوروبى . تعرض مسرحياته أحيانًا بصورة غير واضحة أمكنة إسرائيلية مع أن اسم المكان ذو علاقة ضئيلة بالواقع . وتكررت بعض الموضوعات ، التى يرتبط بعضها بالمأساة ، فى مسرحياته : مثل قتل الابن لأبيه، وموت الملوك، وشخصية ملك ضعيف أو مثير للضحك أو غريب الأطوار ، والحنين إلى الماضى المجيد، والبحث عن القاتل، وعالم بيراندلو القائم على التمثيل والأقنعة والخداع . فى قائمة موضوعاته الرئيسة والمتكررة باستمرار، هناك علاقة ، وهى صورة مجازية معروفة على نطاق واسع ، مع إسرائيل يمكن أن نتبينها ، وهى إعادة تقرير عميقة للنص الثانوى للموضوعات الأكثر استحواذاً

على اهتمام الأدب الإسرائيلى . ولقد أخفى آلونى بعصاه السحرية هذه الموضوعات حتى توجد مسرحياته، مثل كل الدراما العظيمة ، على مستويات متعددة فى وقت واحد .

وبعيدًا عن مسرحيته الأولى ، الدراما التاريخية - التوراتية التى قامت على أساس الصراع بين رحبعام ويربعام ، مسرحية "الملك أكثر الجميع قسوة" The King is the Cruellest of All (١٩٥٣) أقوى مسرحياته صلة بوجود إسرائيل في الطبيعة المجازية "للذات" التي يعرضونها ، كشاب يدمر شخصًا طبقيًا أكبر سنًا . هذا الصراع يكمن في جوهر ضمير الأدب اليهودى منذ زمن الهسكالا Haskalah ، حركة التنوير الغربى، وقد تبناها الأدب الإسرائيلى منذ البداية [٤] .

> **هناك حرب خالدة لا يسلم منها أى جيل ، وهى الحرب بين الآباء والأبناء ... هناك حروب ذات درجة أكبر أو أقل من المرارة ، لكن الغياب التام لهذه الحرب يشهد فقط بتدهور كلى أو جزئى للجيل. تستمر الحكومات، أو أساليب الحياة، لفترات طويلة أو قصيرة، لكن حرب الأبناء ضد الآباء هي حرب تقلف هذه الأنظمة كلها بروح جديدة قوية، أو تتلفها أو تتسبب فى دمارها [٥] .**

على الرغم من تكرار هذا، وغيره من الموضوعات التى أصبحت مبتذلة تقريبًا في الأدب الإسرائيلى ، يجب ألا نقلل من قيمة جيل آلوني . إن الصدام بين المؤسسين الأوروبيين ، برؤاهم المثالية للمستقبل في فلسطين، والمدعومة بأفضل ما في الثقافة الأوروبية واليهودية ، والأبناء المتأسرلين المثقفين ، هو صراع يمتد بجذوره بعمق داخل الإدراك الإسرائيلى . أمد هذا الصراع الأدب الإسرائيلى بأكثر شراكاته partnership الرمزية فعالية ، الأب والابن ، والتى ظهرت فى

مظاهر عديدة من خلال الرواية والشعر والدراما . يكشف صراع الأب والابن عن نفسه باستمرار فى الآداب المعاصرة الأخرى أيضًا ، خاصة في أثناء فترة التعبيرية الألمانية ، وإن يكن لأسباب مختلفة، ومن استنتاجات اجتماعية مختلفة. ففى بعض الدرامات التعبيرية ، على سبيل المثال ، "يرمز الأب إلى كل أشكال السلطة القامعة والمتبلدة الشعور، والتى كان يجب أن تخفق إذا كان للابن أن يدرك ذاته"(٦) . لهذا صورة مجازية أقل قسوة فى الأدب العبرى فى ذلك الوقت. ومع ذلك، فبينما قام تأثير الآباء اليهود في مكان ما، وليس فى القوة الصناعية ، فلم يكن أقل قمعًا لذلك ، مع النتيجة المتوقعة لتمرد الأبناء الروحى . السيطرة على الآباء التقليدين كانت موظفة باستمرار فى حياة الأبناء اليهود المثقفين الضعفاء ، المرتدين الجدد" (٧).

في الشعر العبرى المعاصر تطارد صورة الأب الميت العائد فى صورة شبح، الابن، وتزوره فى الأحلام توبخه لتراجعه عن التقليد اليهودى وعن إيمانه ، متضمنة أن الابن قد قتله لارتداده عن العالم الثقافى. وقد شكل مؤلف مسرحية هسكالا Haskalah م. ز . فيربرج M.z- Feierberg حالة هذه الخيانة الثقافية من خلال اتهام بطله المرتد بقتل كل شىء فى داخله: ذاته، ووالده، وآباء والده، وعشيرته كلها"(٨). وهو جيل قيده الإحساس بالذنب بعد ذلك، وعن طريق خلق مجتمع علمانى. واليهودى الجديد الذى يمثله تحول الإسرائيليون بظهورهم عن النموذج الأبوى ، رمز السلطة والهوية اليهودية التقليدية . بالنسبة إليه ، لذلك ، فإن الأب المقتول البدائى ليس ملكًا يونانيًا أسطوريًا؛ ولكنه أب ثقافى كانوا قد دمروه بالخيانة والهجر ، وأخيرًا بالرفض . ليبرر الأبناء ذنبهم ، عللوا تصرفاتهم باتهام مزدوج موجه إلى الأب : وهو الضعف من جهة، والعنف من جهة أخرى، وكلاهما يرمز إليه بالقصة الأصلية للعهد.

يقترح آلونى أن فعلة قتل الأب كانت ضرورية : "إن حقيقة كون المرء ابنًا هى مصيدة من المحال الهرب منها . ماذا أمام الابن أن يفعله فى الحياة سوى أن يقتل أباه؟"(٩) ومع ذلك، فإن آلونى قد حدد أسطورة أوديب، وليس حادثة الربط أو التقييد لتعقب قصته الثقافية عن الحب ، والموت، والشعور بالذنب . امتدت صورته المجازية الأوديبية إلى الدراما ، حيث يدمر الشعور بالذنب لقتل الأب الابن أيضًا .

صورة آلونى المحورية للملك الذى يقتله ابنه ، إشارة ربما إلى انشغاله غير الواعى بطبيعة السلطة . تشير عناوين مسرحياته إلى الاهتمام الشديد ، إن لم يكن الاستحواذ : "الملك أكثر الجميع قسوة"، و"الأمير الأمريكى"، و"ملابس الملك"، و"نابليون حيًا أو ميتًا"، و"الملك إدى" . وهى مسرحيات الملوك أو حكام دمرهم أبناؤهم . وحتى فى مسرحيات آلونى هذه، والتى اجتنبت الإشارة إلى العائلة المالكة فى عناوينها ، يقتل الابن أباه أو نموذج الأب . أكثر من ذلك، يكون الملك أو الأب شخصًا غريبًا ، فاضطرابه الروحى هو السبب الذى دفع ابنه إلى اغتياله . تجسيد آخر للأب المجازى الذى يمتلك صدىً خاصًا للمجتمع الإسرائيلى ، الأب الملك المهرج الذى يرمز إلى السلطة يصبح غريبًا، وتُنتقص المثالية لكى تصبح قوة كوميدية مثيرة للضحك، ويعرض آلونى القيادة على أنها مثيرة للشفقة وحمقاء ، والقائد كشخص تُردد عدم قدرته على التسامح أصداء هزيمة الرومانسية فى جيله وجيل آلونى .

إن انحراف آلونى عن معيار الواقعية الدرامية الإسرائيلية يقوم ليس فقط على خطئه فى التمرد البنُوى، واغتصاب العرش؛ لكن فى البناء غير الطبيعي لمسرحياته، ذلك البناء الذى هو مزيج من الأساليب الحديثة و الأصداء الممتزجة بصنعة مسرحية غير عادية . مسرحه ليس مسرحًا ملحميًا تمامًا ، وليس رمزيًا

أو تعبيريًا ألمانيًا، أو عبثيًا؛ ولكنه مزيج منها جميعًا ، فهو تقطير من اتجاهات مسرحية أوروبية متنوعة سائدة منذ بداية القرن العشرين . وهى أيضًا اتجاهات أدبية راقية تقوم على شبكة عمل معقدة للنصوص ، مقيدة القارئ بنصوص مسرحياته بقدر استفادة مشاهدى عروضه . كتبت كل مسرحية من مسرحياته في إطار القصة الخرافية ، والأسطورة الكلاسيكية، والقصة الخيالية، وأوراق اللعب، والأساطير . وترسم كل مسرحية تقاليد مسرحية مختلفة ومثيرة للجدل، من قبل تقاليد المهرجان والكاباريه والأوبريت وكوميديا الفن والتليفزيون والأوبرا.

ليس آلوني وحده هو من اختار الأسطورة الأوروبية الكلاسيكية التي تُفهم التجربة من خلالها ، فقد استفاد سوبول من بناء أسطورة أورست في ثلاثيته "أيام منزل كابلان" The Days of the House of Kaplan ، وقليل من الشعراء العبرانيين أخذ أيضًا الأساطير اليونانية كجذور روائية له بالإضافة إلى مصادره العبرية . فاستخدامهم للأسطورة اليونانية إذن هو عمل أدبي واعٍ ذاتيًا، حيث إن الأنماط قد جُلبت، ولم تكن محلية بالنسبة إلى الثقافة المحليةً . إن اختيارًا لأساطير بعينها، ولحكايات أوروبية بعينها ، مثل قصة "ملابس الإمبراطور الجديدة"، وظاهرة غير يهودية، مثل مجموعة أوراق التاروت فى غجر يافا The Gypsies of Jaffa ، هو مسألة تعبير عن حاجة فنية . فهي تقترح ، فى المثال الأول ، عدم استمرارية راديكالية مع ماضيه التقليدى الخاص. فقد اختار نماذج عالمية بدلاً من البقاء مرتبطًا بتقليد يهودى ، ففى "حنين إلى ثقافة العالم"، إذا استخدمنا عبارة مندلستام Mandelstem [١٠] ، قَدم استخدام آلوني للمصادر غير اليهودية وسيلة ليقدم عبارات مهمة من دون الحاجة إلى أن يعتمد على نظام ثقافى أو دينى واحد . تتطلب المشكلة الفنية ، كما هي الحال دائمًا في الثقافة اليهودية، مشكلة فلسفية وفنية.

ثانيًا : باستغلاله لهذه المصادر ، يُعرف آلونى الأدب العبرى بوضوح على أنه منحدر من أصل أوروبى. ويتفق هذا مع حاجته إلى تغيير مضامينه التقليدية .
ثالثًا: حول آلونى مضمون اللغة العبرية بعيدًا عن أدب الماضى المقدس . وأصبحت صدمة اللغة المصاحبة لنظام ثقافى غريب ، فى حالة آلونى ، مزدوجة الغرابة، بسبب الأمكنة الجغرافية الغريبة، وتعليقًا مثيرًا للضحك في ذاته . يظهر اختيار آلونى للأسطورة الكلاسيكية إذن كأنه مسألة ادعاء أن الأسطورة "فكرة غير واضحة" غير يهودية بدرجة أقل من تخليه عن المصادر التقليدية الخاصة به.

مسرحية آلونى الثانية "ملابس الملك" (١٩٦٣) (١١) ، قدمت الوجود الذى كان النقاد الإسرائيليون يبحثون عنه ، وهو المسرحية "العالمية" ، إلى المسرح الدرامى العبرى . فقد كانت صورة مجازية تحمل صلة ضئيلة بالحياة الإسرائيلية أو التاريخ اليهودى، لكنها مشتقة من قصة "ملابس الإمبراطور الجديدة" لهانز كريستان أندرسون . وعن طريق أخذ المسرح العبرى خارج حدود أراضيه إلى العالم التقنى الحديث ، مستغنيًا بذلك عن السمات القومية ، تقدم مسرحية "ملابس الملك" الإيقاع لدراما آلونى اللاحقة . فهى تستكشف ما أسفل السطح، الذى عمل حتى ذلك الحين بوصفه المادة الوحيدة للدراما الأصلية في إسرائيل . خطت مسرحية "ملابس الملك" خطوة أبعد باستخدام آلونى للسخرية كي يقاوم فساد القوة ، والذى كان قد بحثه بالفعل فى مسرحية "الملك أكثر الجميع قسوة" . فهى تسخر من كل ما هو سخيف فى المجتمع ، مثل الكذب، وعدم الأمانة فى الحياة العامة ، والمؤسسات الرسمية فى المجتمع البيروقراطى المؤسس حديثًا ، وانحدار المثالية وأهدافها . ومع مكان المسرحية غير المحدد الهوية ، فقد رسم آلونى أفضل نماذجه المعروفة ، وهو المجتمع الإسرائيلى فى الخمسينيات .

قُدمت مسرحيته الثالثة ، "الأميرة الأمريكية" The American Princess ، على مسرح أونوت أولاً عام ١٩٦٣، ثم أعيد تقديمها بعد إضافة بعض التعديلات على مسرح هابيما عام ١٩٨٢ بشخصيات إضافية وحوار جديد ، وهى أفضل أعماله . فقد كُتبت لشخصيتين مسرحيتين فقط تظهران فوق خشبة المسرح، وبقية الأدوار تقوم بها أصوات تنبعث من خارج المسرح، تتحدث من خلال مكبرات الصوت . تدين قصتها المعقدة بالقدر الكبير إلى أساطير أوديب وبرسفون والملك الصياد ، كما تدين إلى القصص الخرافية. بونيفيس فيكتور فليكس فون هوهنشادن Boniface Victor Felix ، وهو ملك بوجومانيا العظمى ، حاكم مطلق، ومعتاد المغازلة ، ماتت زوجته ، سيسليا ، منذ بضع سنوات مضت بعد إصابتها بالجنون . كان الملك قد تعرض للنفى لمدة عشرين عامًا فى دولة في جنوب أمريكا ، وكان فى حالة فقر، يعمل مدرسًا للغة الفرنسية . شاركه ابنه فرديناند ، ولى العهد ، عقابه وولعه بالنساء . يقضى بونيفيس أيامه بين آخيلة ماضيه، وآماله فى استعادة العرش . تدخل حياته دولى كوكوماكيس ، وهى أميرة أمريكية ذات طراز خاص بها، وهى في الأصل من بوجومانيا ، والتى كانت قد أحبته من قبل . وهى نموذج لمخلوقات آلوني الخيالية ، شخصية لا يمكن أن توجد فى الواقع . أرسلت إلى بونيفيس جهاز تسجيل كي يُسجل عليه ذكرياته، ثم استأجرت منتجًا سينمائيًا ليقوم بإعداد فيلم عنه . وافق ابنه فرديناند على أن يقوم بدور أبيه فى الفيلم في صباه ، وأن يتزوج والدته، وأن يصوره . ثم كان عليه أن يقوم بدوره هو ، وفقًا لما يمليه النص، ويقتل والده ، وهو الدور الذى يقوم به الآن الملك . وفي أثناء تصوير الفيلم، يطلق فرديناند الرصاص على الملك، ثم يكتشف، وهو فى حالة من الرعب، أنه تم استبدال الرصاص الحقيقى برصاص زائف وأنه قد قتل أباه بالفعل . ويكون بذلك قد تم تمثيل القصة الأوروبية فى حياة الأب والابن، والتى تصل إلى ذروتها الدرامية في

فيلم عن حياتهما ، فى رواية . فقد تم توجيه الحياة بواسطة الفن فى عمل للمسرح التحويلى Transformational Theatre ، حيث تختلط خيوط الواقع والخيال مثل موضوعات "الفوجة"* .

عند إعادة عرض مسرحية "الأميرة الأمريكية" عام ١٩٨٢، ناقش النقاد مرة أخرى صلتها بالمجتمع الإسرائيلى . إن وقوع أحداث المسرحية فى أرض أجنبية لا يلغى احتمال كون أحكام آلونى قريبة لما يحدث فى الوطن. "إن البناء العميق للمسرحية هو الذى يكشف عنه هناك فى أمريكا الجنوبية ، ويكشف أيضًا مصير الأب المنفى وابنه. غير أن هذا البناء العميق يعود بذلك المصير إلى ما هو قريب ومعروف"[١٢] . وحيث إن أحداث المسرحية تقع بعيدًا عن إسرائيل فإنها تعكس المجتمع الإسرائيلى ، عاكسة ما هو شائع فى أدب جيل آلوني ، وللصدع بين مثال الصهيونى وتطبيقه داخل الدولة المستقلة. لقد لعب مؤسسو الصهيونية دورًا مهمًا فى التاريخ اليهودى ، ولحظة انتهائهم من أداء دورهم ، تم تهميش حلمهم على هامش احتياجات المجتمع الحقيقية . وكانت النتيجة جيلاً محاصرًا بين تطلعات آبائه الرومانسية وواقعه. يسأل الملك بونيفيس سؤالاً غريبًا عندما يتذكر عشيقاته السابقات ، إحداهن زيلدا Zelda : "آه يا زيلدا بوتزينيو ، هل ذهبت أخيرًا إلى فلسطين؟ يشرح فيردى، فى حديث جانبى : "بلد صغير فى إفريقيا الناشئة . حيث طوائف يهودية كثيرة . وكثير من الحكي الشعبى"[١٣] .

---

* Fugue الفوجة فى علم النفس هى حالة من حالات فقدان الذاكرة المؤقت قد تمتد من عدة ساعات إلى عدة أيام، تختلط فيها الأمور على العقل بين الماضى المفقود من الذاكرة . الراهن أو الحالى الذى يستوعبه الذهن تمامًا ويتخيل أنه يتذكره . والفوجة أيضًا فى الموسيقى الغربية الكبرى (الكلاسيكية) نوع من الغناء الموسيقى، يستخدم دوريًا من الألحان المتضاربة والمتناغمة فى آن . (س . خ) .

الإشـارة إلى زيلدا التى ذهبت إلى فلسطين أكثـر من مـجـرد إثارة سـاخـرة؛ لأنه بالمعنى الثقافى الأوسع تعبـر مسـرحية "الأميرة الأمريكيـة" عن الانشغال المحورى للكتابة الإسـرائيليـة المبكـرة : الثنائيـة (وهى كلمـة تتردد كثيـرًا فى كلمات حاييم شوحام النقـدية) بين أرض تخيلهـا الجـيل الذى نضج بعيـدًا عنهـا والأرض التى اختبـرهـا الجيل الذى سكن فيهـا منذ الطفولة وسوف يقـرر مـستقبلهـا. وبقـدر ظهـور هذا واضـحًـا بطريقـة رمـزية فى مـسـرحيـة "الأمـيـرة الأمـريكيـة" ، تكون المسـرحية مقولة جيلية وأيديولوجية على حد سواء، تمثل مقدمة آلوني لحـرب ثقافيـة مهمة بين الآباء والأبناء فى إسرائيل . ينطوى الصراع الأوروبى أيضًا على خيبـة أمل الأبناء فى مبـادئ آبائهم المتـحـجـرة ، ومقـاومـة الحـداثة من جيل تربى على أيديولوچيـا أخـلاقـيـة . يؤكـد جيـرشـون شـاكد صلة المسـرحيـة بالمجـتـمع الإسـرائيلى، من خـلال تفـسـيـرهـا على أنهـا تعـبـيـر عن الموت العـاطفي للحلم الصهيونى"(١٤).

إشارة أخرى فى مسـرحيـة "الأميـرة الأمريكية" إلى أن الديالكتيك الاجتمـاعي الإسـرائيلى يكمن في الطبيعـة المختلفة للملك السـابق وابنه . الأمـيـر ، فيردى ، المتأقلم مع العـالم الديمقـراطى لفترة مـا بعـد الملكية ، وهـو رأسـمـالى، ويمكن أن يكون سـمسـار عربات، والأب العـجوز الحـالم بماضٍ أفضل، ويتحسر على افتقـاد القيـم ، يشبهـان ثنائى سوبول : جرشون وبوعـز . إذا كانت المسـرحيـة تنطوى على مقيـاس للصـورة المجازية؛ فإنهـا تقتـرح تعليق آلونى على أفـراد جيله أولئك الذين أعـادوا خلق الماضى فى أُطر رومـانسية وبدائيـة ، وهـو جيل من الملوك ضعـف إلي حـد الكآبة، فـردى ، فـج، ومندفـع، وطمـوح، وجـشـع . وهـو مـثل بوعـز ودينـا فى مـسـرحـيـة سـوبول "العـودة إلى الـوطن" ، يسـخـر من تَعلق الملك بالماضى، ويأمل استعـادة مملكته. سمـح له الفيلم ، فى الخيـال على الأقل ، أن يقتل أباه، وأن يرث

العرش. هذا صدىً للقصة الأوروبية وللصورة الأيديولوچيا ، مشابه لخطط بوعز ليحرم حماه من ممتلكاته . قبل سوبول بعدة سنوات أثار آلونى المشكلة؛وهى إلغاء إسرائيل لأيديولوچيا قيامها، وإحلال ثقافة تجارية مركبة للسلع محلها والمبالغة في تعظيم الذات . لاقى عرض "الأميرة الأمريكية" عام ١٩٨٢ حدة أكبر، وتوترًا أكبر كامنًا بسبب الدورين المحوريين اللذين يقوم بهما الأب والابن ، إسرائيل وموشى بيكر .

ومع ذلك ، فإن إقامة المسرحية على الأسس الثقافية الاجتماعية الإسرائيلية فقط يعد من قبيل المبالغة فى تبسيط عمل معقد متعدد الجوانب الأدبية . فالصراع بين القيم القديمة والمادية التكنولوچية ليس اهتمامًا إسرائيليًا فقط . كما جادل شوحام ، فإن البناء العميق للمسرحية ، يقتضى أرضًا مجازية بعيدة، تفتقد التفاصيل الثقافية والطوبوغرافية التي تؤدى إلى معرفتها . ويمزج أيضًا الانشغال العالمى بالماضى مع الماضى المعيب والحاضر الفاسد ، فالعالم القديم الموجود فى الذاكرة فقط هو عالم كامل ، والحداثة المثالية تواجه البرجماتية وتفقد قوتها فى العالم الحديث .

ومع إشارته إلى جنوب أمريكا ونيويورك وأراضٍ أسطورية متعددة، بما فى ذلك يافا غير يافا، مثلما أن مدينة ستشورت فى مسرحية برشت ليس لها مثيل فى أى مكان فى الصين ، فإن آلونى ، مع ذلك ، يمكن تعريفه على أنه كاتب مسرحى عبرى فى قراءته لبيئته الثقافية من خلال شاشة الأساطير "العالمية" بمسرحية "إدى الملك" Eddie King (١٩٧٥) [١٥] ، يصل تقريبًا إلى ذروة عمليته الإبداعية . بعد إشارته إلى القصة فى كثير من الأعمال السابقة ، استطاع أخيرًا أن يفرض مسرحية "أوديب ملكًا" فى تمامها على الواقع المعاصر ومافيا نيويورك الخفية ، مع الأب الروحى في صورة الملك. كانت إخفاقًا نقديًا؛ فقد أربكت

الجمهور، واستنكر النقاد استخدام الكاتب للدراما الكلاسيكية بطريقة مراوغة، هذا بالإضافة إلى تسلط المافيا . كان هذا قبل أن يصبح "الأب الروحى" فيلمًا موضع إعجاب الجميع.

إدى الملك ، بطل المسرحية ، الذى جُلب من جزيرة صقلية إلى نيويورك. "رسخ نفسه فى العالم الجديد؛ لكنه لم يحرر نفسه قط من العبء الذى حمله معه من "هناك"[١٦] . وسواء أكان هذا صحيحًا أم لا بالنسبة إلى جيل آلونى ، وهو الجيل الأكثر تحملاً للتعميمات السيكولوچية الكاذبة ، فقد ظل إدى مقيمًا ، وممتلئًا بالاضطراب فى العالم القديم، في حين يمثل منافسه كريون المستقبل : عالم الأعمال والحسابات وسوق الأوراق المالية . فتحت قناع كريون ، يعتلى بوعز ليفشتس مرة أخرى المسرح .

تشتمل مسرحية "إدى الملك" على مجاز ثان ، وهو مجاز المهاجرين الذين وصلوا إلى العالم الجديد، محملين ليس فقط بالأمتعة الأخلاقية العتيقة، ولكن بذكريات عن مكان أفضل . وبينما ظلوا على هامش مجتمعهم الجديد، فقد كافحوا ليُزَوِّروا هوية داخل الجماعة التى خلقوها . فى الواقع إنهم يوحدون الأرض القديمة بالأرض الجديدة ، ويوحدون صقلية القديمة بأمريكا الجديدة، والماضى بالحاضر، والمجتمع البدائى بالمجتمع المتمدين . يرمز العالم القديم إلى قيم الماضى المرفوضة حديثًا ، والتى شكلت هوية الأرض الجديدة . بقتل إدى لأبيه ، من دون لويز قاطع الطريق ، تحل الحداثة محل التقليد . ربما يكون لولع آلونى بالملوك الفاسدين علاقة بعلمانية الثقافة الصهيونية المبكرة ، وانهيار العلاقة بين اليهود والرب .

في مسرحية غريبة من فصل واحد ، وهى "العروس وصائد الفراشات The Bride and the Butterfly Hunter (التى عرضت عام ١٩٦٧ ، وأعيد عرضها

عام ١٩٨٠)[١٧] ، يشير آلونى مجازيًا إلى شكل مختلف من العلاقة الأوروبية ، تلك العلاقة التى بين الطلائعيين الشبان والأرض ، التى دائمًا ما تُصور كشىء أنثوي، ضد رغبة الآباء، وأيضًا رغبة الرب الذى تبقى فى حوزته . فهو يُلمح إلى رد فعل الطلائعيين فى صدامهم مع الأرض. واقتراح الشعور بالإحباط بعد "ليلة الزفاف" ، أكثر أشكال الانفصال بين المأمول والمنجز تعرضًا للمناقشة . استفاد آلونى من صورة الطلائعيين ليشير إلى أخطار تحقيق تطلعات المرء :

جتز : بصفة عامة، يقدمون على مواقف يصعب حتى تخيل أنها سوف تحدث، يعنى هذا ، يكون من المحال قبل الزفاف أن تتخيل أنها تحدث بعد الزفاف... مثل الطلائعيين الذين أتوا ليتزوجوا البلد ... أقصد أن أقول ، ليبنوا البلد... فقد كانوا يفكرون فيه طوال الوقت ، ألم يفعلوا ذلك؟ ... بل ظلوا يفكرون فيها حتى عندما وصلوا إليه[١٨] . الوعى والحنين إلى الماضى ، ونتائج الوعد والرغبة تُوجع كل جيل مرة أخرى .

إسهام آلوني في الدراما العبرية يكمن ، بذلك ، فى إقامته بناء مجازيًا فريدًا نستطيع أن نختبر بواسطته عنصرًا سائدًا فى العقل الباطن الإسرائيلى اليهودى. فقد كسر القوانين كلها من أجل خلق ما يعتقد الخبراء أنه دراما قومية ، يتطابق فقط مع مسرحية واحدة تقوم على قصة توراتية . أو أنه أعاد إبداع دراما من مصادرها الإنسانية ، معيدًا إحياء أسطورة كلاسيكية، وسامحًا للضمير الغريزى لمجتمعه أن يشكلها . إذا كان هناك خيط روائى محكم خلال المسرحية ، فأن يكون عن جماعة (أو أمة) قدرها رحلة وحيدة نحو إدراك الذات ، وهذا مغاير لتاريخها بعد أن رفضت تبرير التقاليد .

مع إشارته إلى النظم "الغربية" ، فإن آلونى ، مع ذلك ، يُوضع بين أكثر الكتاب المسرحيين الذين يعرفون وطنيًا فى تطبيقه للأساطير "العالمية" على نصه

الثقافى. فالدراما العظيمة كلها قد قامت على مجاز يفسر روحًا وهوية قوميتين محددتين. عرفت الدراما العبرية الأولى بتقيدها بأساطيرها القومية واستغلالها. تجاوز آلونى هذه الأساطير ليخلق تصورًا دراميًا خاصًا به. ومع ذلك الإحساس بالخسارة الكامنة أسفل عرضه الدرامى ، فمحاولة الابن المسعورة للاستيلاء على عرش أبيه ، وإرادة الفرد العنيدة فى مواجهة الجماعة، تضعان حساسيته الجمالية فى إطار التقليد الأدبى الإسرائيلى .

سواء تم ذلك بوعى أو دون وعى منه ، فقد أعطى آلونى الديالكتيك الصهيونى بعدًا فلسفيًا كان يفتقر إليه حتى فى تحليلات سوبول الاستطرادية . إذا كان لنا أن نطبق تركيز آلوني على الرفض الأوروبى، والاستيلاء على العرش، على الجدل الأيديولوجى ، فسوف نرى أنهما أكثر قليلاً من التعبير عن التمرد . فالأبناء يرفضون آباءهم وآلهة آبائهم . فالأيديولوچيا المراجعة تُرفض، ثم تحل محل الأيديولوچيا القديمة من خلال منظوراتها المتغيرة على الرغم من وراثتها لسمات معينة من سلفها، تمامًا مثل الابن المتمرد الذى مازال يشابه أباه(١٩) . توضح تفسيرات الأيديولوچيا الصهيونية أن التقليد السياسى للأجيال الإسرائيلية المتعاقبة قد بُنى على ازدراء الماضى .

خلال هذا الصراع للاستيلاء والخلع ، استطاع آلونى إعادة تأسيس الشروط الأساسية للتراچيديا فى أطر يهودية . وبينما كانت معركته المجازية (التى وضعت فى إطار الأسطورة الكلاسيكية) سياسية بدرجة أساسية فى مواجهتها للصهيونية وإسرائيل ، فإن حسم المواجهة ينقلها إلى مجال المأساة . لا تنطوى المأساة فقط على عنصر الاختيار ، فهى تصف أيضًا هذه الخيارات لتصميم مجازى متحد . يؤدى قتل الملك إلى حالة من الفوضى والعزلة وعدم الرؤية المتوقعة، تركت الأرض خرابًا فى النهاية .

الفصل العاشر

رؤية حانوخ ليفن



رؤية حانوخ ليفن

غالبًا ما يظهر الكتاب الساخرون كمحايدين سياسيين ، أو حتى محافظين، ووفقًا لما يقوله إسحاق لأوور، فإن : "لحانوخ ليفن اتجاهًا محافظًا أساسيًا ، وهو سمة عامة لكتاب الكوميديا" (1) . صحيح أن مسرحيات حانوخ ليفن ، على عكس مسرحيات سوبول، (بعيدًا عن الكباريه الساخر) نادرًا ما تُعلق بطريقة مباشرة على السياسات الإسرائيلية أو الصهيونية، ومع ذلك ، فإن استنتاجاته عن إسرائيل الحديثة تكرر المفهوم نفسه الذى عبرت عنه الدراما منذ الواقعية الاجتماعية الأولى إلى يومنا الحاضر ، وأن "التطبيع" كان منذ البداية أمرًا ملتبسًا ، وكان - غالبًا - عكسًا لخطة لتصميم الصهيونية الكبرى . إن رؤية ليفن المدنية القاسية تنحرف تمامًا عن تطلعات المؤسسين الخاصة بالأرض الزراعية . تفسر مسرحياته الكوميدية السوداء التى تدور حول الأسرة - وكذلك كما فعلت المسرحيات الساخرة - السقوط المروع من الامتياز الأيديولوجى إلى الجانب المظلم للمملكة . إن قسوته المرئية لهى رؤية مناسبة لعنف التجربة الحديثة بصفة عامة، وللمصير اليهودى فى القرن العشرين بصفة خاصة . يُشير التمزق الجسدى والعاطفى الكامن خلف مسرحياته كلها إلى هذا المعنى للدمار : حيث يصبح النظام الأيديولوچى فوضى (2) . ويُشير تقطيع أوصال الجسد إلى تمزق الجسد السياسى ، إلى أمة تنطوى على نفسها . يكون هذا صميم مفهوم ليفن السياسى الواضح من خلال الدراما الخاصة به .

إن نوع الراديكالية المسرحية الخاصة بليفن، والتى أصبحت شائعة تقريبًا فى الخارج، كان جديدًا فى إسرائيل ، وهى عكس دراما الجيل السابق غير المدونة

نسبيًا . ومثل نموذج آلونى ، يشتق عالمه السريالى من عمق اللاوعى الإسرائيلى . لقد ولد فى تل أبيب عام ١٩٤٣، وهو ابن لمهاجر بولندى . كموهبة ناضجة مبكرًا، ككاتب مسرحى وككاتب قصة ، حقق ليڤن ليس فقط نجاحًا؛ ولكن أيضًا شهرة سيئة السمعة بعروض الكباريه الساخرة المبكرة الخاصة به، والتى هجت الرضا عن الذات الاجتماعى والسياسى الإسرائيلى بعد حرب ١٩٦٧ هجاءً لاذعًا. فقد أفسدوا تمامًا العالم الرقيق "للسخرية البناءة" لإفرايم كيشون ؛ لم يكن هناك شىء أكثر تعبيرًا وأبعد مدى، قدم أحد هذه العروض على خشبة المسرح الإسرائيلى من قبل . قليل من كتابات ليڤن هو الذى لم يكن قديرًا للخلاف . وصفه مؤيدوه بأنه مؤسسة - وهى سخرية لشخص كان هدفه من البداية التدمير و التمرد - وامتدحوا جسارته . ووجده النقاد الأكبر سنًا فجًا وسطحيًا ومعاديًا وعفويًا ومنحطًا وإباحيًا . أيًا كانت النظرة له ، فإن موهبته غير المشكوك فيها جعلته أحد أكثر كتاب ومخرجى المسرح أصالة فى إسرائيل اليوم ، وإن كان قد وُهب خيالاً رهيبًا . فقد كان هناك عديد من الأمثلة فى التاريخ المسرحى الحديث لكتاب المسرح الذين يغربون الجمهور بصفة مبدئية، يُقبلون وحتى يبجلون ، في حين ينمى الجمهور استراتيجيات الاستقبال الضرورية . كانت هذه هى الحال مع بنتر Pinter وبيكيت Beckett ، وحتى الغاضب چو أورتون Joe Orton قد أصبح شيئًا من الكلاسيكيات الحديثة. وفى إسرائيل كان حانوخ ليڤن حاصلاً على جائزتين مهمتين ، جائزة ليئه بورات Leah Porat Prize عام ١٩٨٣، وجائزة مسكين Meskin Prize عام ١٩٨٤ .

يقع عمل ليڤن ضمن أربعة تصنيفات : أولها مجموعة من عروض الكباريه الساخرة تبعت حرب الأيام الستة ، التى كانت "ملكة الحمام" من بينها. أثارت هذه المسرحيات مناقشات نقدية وشعبية ترجع فى جزء منها إلى أسلوبها الروائى ، ولكن بصفة أساسية بسبب مضمونها السياسى الراديكالى الذى يسخر

من الشعب الإسرائيلى بقدر ما يسخر من قادته. أعقب ليفن هذه المسرحيات فى السبعينيات بموجته الثانية من المسرحيات؛ وهى الدراما الكوميدية التي تتخذ إما شكل الهزلية وإما الدراما العبثية الذى تكون فيه الأسرة ، أو ما يكون مشابها لها ، محورية . تضمن الجزء الثالث المسرحيات "المجازية"، التى كانت أشهرها "الإعدام" Execution (١٩٧٩)، و"آلام أيوب" The Torments of Job (١٩٨١)، و"عاهرة بابل العظيمة" The Great Whore of Babylon (١٩٨٢)، وفى موجته الرابعة عاد ليفن إلى أسلوب المسرحيات المحلية لفترة السبعينيات، وفى عام ١٩٩٣ لقى ترحيبًا عامًا من الأطراف جميعها بسبب مسرحية "الطفل يحلم" The Child Dreams ، والتى كانت نقطة انطلاق فى كل من الأسلوب واللغة .

تقع أحداث مسرحيات ليفن لفترة ما بعد السخرية المحلية فى حى سكنى برجوازى، حيث تتجرف الشخصيات بيأس وبدون أمل وباستسلام تام للمرض أو الموت أو الاستعباد . فهم قادرون على تحقيق التعريف بالذات فقط من خلال معارضة الآخرين ، في حين تقدم شخصية واحدة، غالبًا ما تكون امرأة، مبدأ التعريف الذى تدور حوله المسرحية والشخصيات الأخرى . يؤكد ليفن على ضيق الأفق لحياة هؤلاء الناس، مرتبطًا بالتقاليد الأخلاقية الضيقة، وتطلعات مجتمعهم فى ذلك الوقت، ومستوى الشعب كله . لم يحدد مسرحياته بالمجتمع المحلى عن طريق الإشارة إلى عناصر إسرائيلية ويهودية يمكن تعرُّفها ، لكن كثيرًا من المراجعين اقتنع بأن الجوار فى تل أبيب هو هدف سخريته، التى تشابه - إلى حد بعيد - سخرية ليفن من الطفولة :

تعرف المنظر من الشرفة ، وموقف الحافلات والمقهى والصيدلية ، والسينما المحلية ورائحة البحر ؛ التمشية من هنا إلى الشاطئ تقريبًا تماثل متعة السفر إلى الخارج ... وحتى عندما نفى رفيقه

إلى بابل ، أو طروادة، أو أرض كنعان القديمة، فقد أفرز رائحة مثل رائحة البصل فى وصفة بولندية، وكانت جذوره ممتدة بعمق فى المكان الذى نشأ فيه كثير من معاصرى ليفن فى الخمسينيات.[٣]

وبينما حملت شخصياته الدرامية أسماء ذات مغزى مرتبط باليديشية ، فإن شخصيات قليلة أخرى فى مسرحياته يمكن التعرف إليها فى إسرائيل .

تشتمل مسرحياته المحلية على سجل من الشخصيات التى تعمل داخل علاقات عائلية مشوهة، والتى ربما تصور - مجازًا - أبنية العلاقات الاجتماعية والسياسية . إن مسرحية "هيفيتز" Hefetz (١٩٧٢)[٤] النموذجية تدرس الأسرة التى تنتمى إلى الطبقة الوسطى وساكن المنزل ، إن "هيفيتز" Hefetz ، إذ يفحص العلاقات بين الأم والأب، والابنة وزوج الابنة المقبل والمستأجر . كان مقررًا أن تصبح الموضوعات التى تتناولها هى نفسها العناصر الرئيسة الليفينية : الافتقار المطلق إلى التواصل بين الأفراد، والسخرية من الشباب الإسرائيلى الذى يميل إلى المثالية ، والتضحية بالضعاف والذين لا حول لهم ولا قوة من قِبل المسيطرين (غالبًا النساء) ، وتغريب الناس عن رفاقهم، كلها موضوعات أُعيدت تقريبًا فى المسرحيات اللاحقة كلها . يوجد أبطال ليفن داخل إطار اجتماعى هرمى ، وليس داخل التدرج المعتاد للمكانة الاجتماعية ، الثروة أو الشرف ، ولكنه نوع من القانون المتخيل للوجود الإنسانى، الذى يضع الناس ويثبتهم فى إطار هرمى للمقهورين والقاهرين، ويمارسون بتواضع قوتهم على القهر . وهم لا يقومون بهذه المهمة على المستوى النفسى أو على سبيل المحاكاة، ولكن ككائنات نمطية فى إطار عالمهم .

(تضحية الإنسان الذى لا حول له ولا قوة) هى تيمة محورية فى مسرحية "هيفيتز" ، الذى وقع عليه الاختيار ليكون كبش الفداء لفوجرا ، ابنة الراهبة المتمرة . يُلزم موته ، وهو الفكرة المهيمنة على المسرحية ، الشخصيات الأخرى بكونه الحدث الوحيد المهم فى حياة هذه الشخصيات. تتبع المسرحية فى تفاصيل كثيرة مفاهيم مسرح العبث فى الخمسينيات ، مؤكدة على أيديولوچيتها بأن الجنس البشرى كله ضائع ، ومن دون هوية أو مشاعر أو أمل، وغير قادر على التواصل، وهي رسالة يضعها ليڤن فى إسرائيل الحديثة والأسرة الإسرائيلية الحديثة . فلم يكن الجمهور الإسرائيلى قط هدفًا لهذا النوع من الحقد .

الناس فى "هيفيتز" مثيرون للضحك ، قباح، وغير محبوبين، ومختلون وظيفيًا. أسماؤهم إما مجازية (Hefetz وتعنى، "شىء") وإما غير ذات معنى (مثل كلامانسيا : وهى تتكون من ستة أحرف من الحروف الهجائية العبرية متتابعة). يُعيد حوار ليڤن الدرامى أصداء حديث الطفولة المعبر والمختصر . تقف حوارات شخصياته فى تعارض تام مع أعمارها ومكانتها الاجتماعية ومظهرها الخارجى، إلى الحد الذى خلق تناقضًا غريبًا بينها . نتج عن الصراع بين بحث تلك الشخصيات عن الإشباع الشخصى، والتدرج الهرمى للسعادة والتعس، نتج انحطاطها ، الذى قُدر له أن يسود داخل مجتمع المسرحية وحده . الوسائل لتحقيق هذا الإشباع الخاطئ هى نفسها وضيعة وخاطئة .

تمر السمة الإنسانية فى مسرحيات ليڤن بعملية اختزال مكثفة : فالجنازة أقرب ما تكون إلى حفل الزفاف ، والمرأة هى كتلة من اللحم، والعلاقات الجنسية هى علاقات للقوة والانحطاط بين كتل من اللحم بدون هوية ، وعلاقات الآباء والأبناء هى علاقات من استسلام متبادل وهكذا . تمر الشخصيات بعملية مستمرة من إهدار الإنسانية [5] .

اكتشف ليفن صورة لهذا المفهوم المضلل إلى حد ما للعلاقات الاجتماعية والسيكولوجية . الصورة المجازية المحورية فى مسرحية هيفيتز هى أكثر عناصرها قوة ، وكذلك الشخصية المسيطرة والبناء واللغة : فالتضحية الطقسية ليست فقط خاصة بكبش الفداء الواضح، لكن ، بطريقة أو بأخرى ، خاصة بكل شخصية أخرى فى المسرحية ، في حين أن كل شخصية هى ضحية من ضحايا فوجرا . وتخفق مأساة هيفيتز التى تحدد قدر الآخرين، لأنه يشغل أقل درجة فى السلم الإنسانى . إن الهدف ليس العنف المدمر Schadenfreude ؛ ولكن عزو المعنى إلى حياة واحدة عن طريق إبادة حياة أخرى . وكضحية نمطية مات هيفيتز وهو الشخصية المحورية فى التسلسل الهرمى للمأساة التى تُشكل البناء الفلسفى لمسرحيات ليفن كلها .

فوجرا هى أولى شخصيات ليفن المسيطرة، والتى نمت لتصبح متزايدة فى وحشيتها خلال بقية الدراما . فهى تثق فى بـ "هيفيتز "، مُعيدة تعريفها هنا وخلال المسرحيات الأخرى ، وتصبح نمطًا قاسيًا تمامًا . تبلغ فوجرا من العمر ٢٣ عامًا، وهو عمر دولة إسرائيل بالضبط عندما عرضت المسرحية أول مرة . فهى نرجسية وقاسية ومملوءة بحب للحياة ملتو ، فهى نموذج للتحول الأنثوى لأسطورة الصابرا وللتوسع. طورت الفلسفة الصهيونية معنى عبثيًا، وهو "تقليد أيديولوجى وحشى" (٦) .

مَنْ أنا؟ مَنْ - فى الحقيقة - فوجرا التى يتحدث عنها كل فرد كثيرًا؟ هم يوافقونى بأنها امرأة شابة جميلة - لاحظ كلمتى شابة وجميلة - وتبلغ من العمر أربعة وعشرين عامًا فقط، وتعمل باجتهاد

شديد فى رسالة الدكتوراة الخاصة بها فى الفيزياء ، نعم الفيزياء ، وهى مخطوبة لشاب غنى وناجح. وهى تتدفق مع الحياة، وتحب أن تستمتع وتحصل على المتعة من كل لحظة فى حياة . هذه هى فوجرا يا أصدقائى ! [(٧)] .

تظهر بصفة أصلية فى ظهور هولدا فى مسرحية "ملكة الحمام" ، فوجرا كتعارض للنظرة المثالية لشباب إسرائيل الكامل قبل عام ١٩٤٨ . وهى أيضًا تجسيد لرؤية ليفن فى الدراما الخاصة به للنساء كلهن كعائلات مسيطرات لأسرهن، ومحطات لأزواجهن وأطفالهن . يمثل ليفن هذا فى شخصية، الأم ، وهو أيضًا يُدخل بمكر إشارة إلى سخرية سياسية أكثر مباشرة، عن طريق جعلها تتذكر جولدا مائير فى مسرحية "ملكة الحمام".

إن موهبة ليفن العُظمى تكمن فى قدرته على التعامل الطقسى مع الأحداث الشائعة والعادية . يتم تركيز ضيق أفق شخصياته وعلاقات الحب المتبادلة والكراهية والغيرة والسيطرة والخضوع ، والتى فى ذاتها تقدم اهتمامًا دراميًا ضئيلاً ، بواسطة عملية الاقتران داخل طقوس التضحية والإعدام والاحتفال والألعاب وحفلات الزفاف والمآتم، والتى تحولت بشكل كوميدى أو غريب . فقد مزج بين عناصر من الأوبرا والسيرك والكاباريه والألحان المبنية على رواية آلام المسيح والموشحات الدينية والدراما اليونانية ودراما سينكا . (كانت ألعاب الأطفال والطقوس الطفولية التى تعطى طابعًا طفوليًا للشخصيات الناضجة طقسًا مهمًا فى مسرحية هيفيتز) .

أما مسرحية "شيتس" Shitz (١٩٧٥) فتحدد الإطار الأيديولوجى - وإلى حد كبير الدرامى - الذى تدور فى إطاره المسرحيات. يحاسب ليفن مجتمعه من

خلال الصراع بين الأب وزوج الابنة على انشغاله بالمادية والاستهلاكية على حساب القيم الأخرى . تنطوى المسرحية على أن الموت فى الحرب فقط أسوأ بطريقة هامشية من الموت الروحى للطبقة البرجوازية الإسرائيلية . ولأول مرة يتم اتهام المجتمع الإسرائيلى على خشبة المسرح بالتخمة من الممتلكات . تشتمل مسرحية شيتس Shitz أيضًا على إحدى أكثر الإشارات وضوحًا لسطوة الدولة على حياة وموت الفرد. تشتمل حبكتها غير المحكمة على شخصية تشارشس Charches ، وهى شخصية حية – ميتة أخرى فى الدراما الإسرائيلية، والذى ، بعد أن قتل فى الحرب ، يعود إلى مطاردة حميه شيتس Shitz ، ليستغله ، في حين أن شيتس Shitz بدوره يستفيد من موت شارشس. ترتبط رمزية ليفن فى هذه المسرحية – تقريبًا بالكامل – بالأحشاء والهضم ، وهو مجاز قُدر له أن يُعيده غالبًا فى كل المعانى المتناقضة لكل من التبديد والاسترجاع. تتشابه أسماء الشخصيات بأصوات الاشمئزاز : مثل الأب فيلشتس Felechtz ، والأم تيشاه Tzeshah ، والابنة شبرختسى Sprachtzi ، وزوجها شارشس Charches .

يعرض ليفن خلال الدراما الخاصة به اشمئزازه الخفيف من أولئك الذين يسيطرون على المجتمع ، مظهرًا إياهم كأناس غريبى الأطوار و غير محددين، تمت تصفيتهم بواسطة الإخفاق فى عمليات التصنيف الخاصة بهم . التعامل بالتواء مع خسارتهم هو المجاز الذى استخدمه لأيديولوجيا أصبحت بدائية وقذرة . قامت مسرحية "تجار المطاط" (١٩٧٨) على تقنية محورية لموانع الحمل. وفى هذه المسرحية ، ووفقًا لميكل هاندلسالتز ، عبر ليفن حواجز الذوق الجيد كلها . فقد ورث البطل صموئيل سابرول Shmuel Saprol كمية من موانع الحمل تبلغ عشرة آلاف علبه من موانع الحمل (مشيرة إلى العقم) ، يسعى إلى بيعها . إن هذه التقنية ، مع بعض النقد الاجتماعى ، يخضعان لانشغال ليفن الثابت والدائم بالشعور بالنقص الوجودى للناس الضعفاء وذوى المكانة الضئيلة .

كانت هذه، وعديد من المسرحيات الكوميدية السوداء الأخرى ذات النصوص والموسيقى الحية والذكية، ضمن أعظم مجموعة المسرحيات الناجحة فى السبعينيات فى مسرح كاميرى، حيث كان ليڤن هو المؤلف المسرحى حتى منتصف الثمانينيات . يضع المجتمع الإسرائيلى – وهو هدف الهجاء – عيوبه عارية، ويسخر من قيمه، خلال مزيج فعال لدراسة الموضوعات الداعرة والغرابة . ومع النظرة التشاؤمية لليڤن، وسخريته من قيم صهيونية معينة ، فقد أصبح أكثر كتاب المسرح شهرة فى عصره . فقد أرسى قواعد هجاء البرجوازيين، لكنهم أحبوه فى نوع من احتقار للذات شائع، متوافق تمامًا مع الماسوشية الدرامية . امتدح المعجبون هجومه على رضاء إسرائيل عن ماديتها التى سادت بعد الحرب بفترة قصيرة جدًا ، وأصبح الأيقونة المسرحية التى يتردد النقاد المحدثون فى مهاجمتها ، في حين تشن المؤسسات المحافظة والدينية حملات مستمرة ضده .

وصل استخدام ليڤن للطقوس إلى ذروته فيما يطلق عليه المسرحيات "الميتافيزيقية" أو "الأسطورية" . حاولت هذه المسرحيات دراسة مصادر المعاناة الإنسانية والشر الإنسانى ، وهى موضوعات "كبيرة" . وبالتزامه بتقاليد كتاب العبرية خلال الفترة الحديثة ، ترتبط معظم مسرحيات ليڤن الميتافيزيقية بنص إما اقتبسه وإما حَرَّفه. مسرحية "الإعدام" Execution (١٩٧٩) ، هى أولى هذه المسرحيات ، وهى قلب لمسرحيات العصور الوسطى الأخلاقية ، تظهر فيها الإناث كأنصاف ملائكة. وتُعد مسرحيتا "آلام أيوب"، و"عاهرة بابل العظيمة" تنويعات على الدراما الانفعالية Passion . عنوان مسرحية "عاهرة بابل العظيمة" إشارة إلى رؤية القديس يوحنا للشيطان كعاهرة قاتلة، ومبالغة فى تزينها ، لتصبح: "بابل العظيمة" فى سفر الرؤيا ١٧ .

يحاول ليفن بهذه المسرحيات أن يُوسع من نطاقه الدرامى؛ بالاستفادة من العناصر الأساسية للمسرح نفسه : القصص النمطية لأبطال ملعونين ، أو أساطير أو قصص كلاسيكية، والتى وسع من خلالها اهتماماته المعروفة . ليس بالأمر الكبير جدًا أن يكون لمسرحية هيفيتز وآخرين "تصورات مُسبقة" لشخصيات فى هذه المسرحيات "الأسطورية" [٨] ، ولكن أن يعيد ليفن العدد الصغير من موضوعاته فى هذه الأعمال الفورية الأخيرة . يعطى التكنيك التلميحى والنصى هذه المشاغل موضوعية مزعومة، وربما قدرًا من المضمون الكوميدى . اقترح أتباع ليفن أنه قد عبر بهذه المسرحيات الحدود بين المحلى والعالمى ليقدم جوهر مقولته الدرامية نفسه . وفى الوقت نفسه كرر ووسع من رؤيته للسيطرة والانحدار للنساء القويات بشدة وللتضحية ، والآن فى العالم البدائى لبيئات الوحشية وعدم الرحمة .

تقع أحداث مسرحية "الإعدام" ، وهى تعارض لقصة "كل إنسان" Everyman، فى البلاط السماوى ، حيث تحل فيها النساء المسيطرات والقاتلات محل الدعوى القضائية للمقاضاة والدفاع. هؤلاء ملائكة أشرار ، لهم أسماء مجازية تثير السخرية مثل "ابتسامة الخريف"، و"هدوء الطبيعة"، و"رضا السماء" الذى يعكس شعار القداسة ويحوله إلى طقس شيطانى . وبعيدًا أكثر عن المسرحيات المسيحية الأخلاقية ، يأتى قرار الإعدام، وهو قدر الجسد وليس الروح .

أقيم المسرح على شكل حلقة سيرك يتمرغ فيها الرجال الضحايا فى نشارة الخشب، في حين أن معذبيهم، وكلهم من النساء ، يجلسون فى مقاعد المشاهدين. لا يترك هذا مجالاً لأي واحد من الجمهور كى يتوحد مع كل من الضحايا أو مشاهدي المسرحية الجالسين فى مقاعد دائرية . ولكن يستحق أحد

الرجال ، وهو يللوستيتر أو: "أو البقع الصفراء" ، درجة من الرحمة . فسُمح له أن يقدم ثلاث هبات إلى ملاكه المعذب ، ابتسامات الخريف : فعرض عليها الحب ، والحنان والعبودية . لا نحتاج إلى أن نقول ، إنها لم تقبل الهبات، ولذلك، و بالإضافة إلى الإخصاء الذى تحمله ، فعليه أن يعانى تآكل أطرافه . وعندما خيِّر بين تحمل معاناة هذا البتر أو الموت فى الحال، فإنه يختار البتر . يبقى فوق خشبة المسرح فى صندوق بلا أطراف ، تظهر رأسه فقط، وقد اختار أن يبقى على قيد الحياة بأى ثمن .

كانت مسرحية "الإعدام" احتفاءً بالعنف كشىء لا يوازيه شىء آخر على خشبة المسرح الإسرائيلى ، مقدمة تفاصيل جرافيكية ، وفكاهة ونشاطًا مرعبًا، وإفرازات ودمًا وذبحًا وتمزيقًا للأوصال وإخصاء وقتلاً واغتصابًا وقتلاً طقسيًا وتشويهًا للجثث . وعلى المستوى الظاهرى ، تؤكد المسرحية على الوحدة التى لا ترحم ،والتى تجبر الناس على معاناتها، فى عالم يتطلب أن يتحملوا معاناته مع انه قد تم إخصاؤهم وإهانتهم وانحطاطهم . للمسرحية بعد سياسى أيضًا : فـ "ابتسامات الخريف" ، وهى صورة منقحة من فوجرا ، لها سيطرة مطلقة ، تفوق سيطرة القتلة الرسميين . فهى التى تحدد من يعيش ومن يموت . بهذا الرمز للتطور البغيض للصابرا ، يكون لليفن وجهة نظره عن القوة والعنف والدولة . وعلى مستوى أعمق، فإن سجل الرعب يجعل من المسرحية رؤية متوافقة مع الذاكرة الجمعية لفترة ما بعد الهولوكوست . بالإضافة إلى ذلك ، تمتلك مسرحية "الإعدام" ، منطقًا داخليًا مريرًا يتعالى على وحشية مشاهدها، وتمتلك رؤية إلى حقائق بعينها عن السلوك الإنسانى الذى نادرًا ما تتم مواجهتها.

تزخر مسرحية "آلام أيوب" المعتمدة على حكاية العهد القديم ، بإشارات وتلميحات نصية ، لكن الاختلاف الجوهرى يكمن فى تحول مركزية عالم أيوب

العهد القديم إلى مركزية الإنسان لدى ليفن . لا يوجد فى مسرحيته خلاف بين الإله والشيطان، ولا يوجد رد من جانب الرياح العاصفة . فى الحقيقة، إن غياب الإله هو النقطة اللاهوتية في المسرحية . إن العيش فى الزمن الرومانى كأنه معاصر للمسيح ، يجعل من أيوب رجلاً غنيًا ، يُشاهَد أول مرة فى عيد كبير حيث، وفقًا للمفهوم الأخلاقى ، يوزع هبات على المتسولين، لكن هذه الهبات لا تعدو أن تكون بقايا وجبة . ثم تحل به الكوارث بسرعة : فقده لممتلكاته، وفقده لأولاده، ومرضه المزمن الذى لا يستطيع تحمله . فقد سُخر منه، وتم هجره، وفقد إيمانه بالإله . يزوره ثلاثة من أصدقائه تباعًا، والذين تعيد نصائحهم المتكررة إليه إيمانه . يُمثل إليفاز Eliphaz الاعتقاد التقليدى فى العقاب كنتيجة للخطيئة، ويوصيه بلداد Bildad بالطاعة العمياء للإله، ويعرض عليه صوفر Zophar الإله الرحيم الذى يكون حبه كحب الأب لابنه الذى لا حول له ولا قوة. إن الإطار الخاص بالعهد القديم قد أُلغى عند هذا الحد . يطلب الإمبراطور الذى تم تتويجه حديثًا أن يتخلى أيوب عن الإله . يرفض أيوب فى البداية أن يُذعن بذلك، مع أن أصدقاءه المنافقين قد استسلموا فى الحال . فهو محاصر من خلال المستقيم الخاص به فى وتد ضخم . يمر المسيح ، ساحبًا خلفه الصليب الخاص به . يصل السيرك، ويجمع مالك السيرك جمهرة من الناس لتشاهد انفجار أيوب الانفعالى وعذابه وموته . وقبل أن يعلن وصيته بوقت قصير، يتخلى أيوب عن إيمانه . وبذلك تنتقل عملية إيمانه من ثقته بالنظام الجيد للعالم ، إلى إنكار الإله، ومن إعادة إحياء الإيمان بالإله الرحيم ، إلى افتقاده النهائى للإيمان عندما تصبح معاناته غير محتملة. تنتهى المسرحية كما انتهت ، بكورال من المتسولين .

وبينما تقلد المسرحية الشكل التراجيدى ، وحتى مع وجود الكورال ، تُعد "آلام أيوب" تراجيدية . على العكس من ذلك ، فهى تندفع فى وجه التقليد التراجيدى،

وهى ، على العكس ، ضد – المأساوية ، محاكاة على سبيل السخرية. إن الأشياء التى يقلدها ليفن فى الوقت نفسه – التى تُفسد الشكل الدرامى بطرق متعددة، وأهمها هو هذا التسلط والبطل المتكبر الذى يبتلى لكنه يموت دون عزاء، إن وجود الألوهية قد تعرض لنقاش ولم يُحسم. واللغة خلال المسرحية كانت شعرًا رائعًا، ولكنها ارتبطت بإيقاعات من العهد القديم. وبينما يوجد كشف ، أو إدراك نهائى للحقيقة – من جانب البطل -anagnorisis من نوع ما ، فهو يُعكس وإن كان لا يُوجدعلى الإطلاق نموًا روحيًا ، أو تطهيرًا أو عزاءًا، وعلى ذلك لا توجد عملية تطهير . لم يكن هدف ليفن الخلاص؛ بل السخرية .

يموت أيوب بلا فائدة، وبدون كرامة . تخاطب شخصية تُعرف باسم المهرج الساخر Cynical Clown جمهور السيرك : "لا تطلب تفسيرًا للدمار، أو درسا أو دلالة. فقط شاهد المسرحية : رجل يتحطم، وسوف يموت قريبًا" [٩] . وحتى عدو أيوب ، وهو جندى رومانى ، يلومه بعد إنكاره الانتهازى للإله. "الشفقة . وللمقابل نفسه كان يمكن أن تموت كرجل ذى مبادئ" [١٠] . وبينما تنطوى المأساة الأدبية على إعادة تأكيد للحياة أو إعادة ميلاد لها ، لا تؤكد شخصية أيوب لليفن نظامًا كونيًا أو حياة ، ولكنها – على عكس ذلك – تؤكد الفوضى والخسارة والموت . إذا كان هناك شكل من أشكال إعادة الميلاد فى المسرحية، فإنه يكون شكلاً ساخرًا وغير عاطفى ، متوافقًا مع فلسفة ليفن على طول الخط : ففى بداية المسرحية يعلن أيوب أنه فى كل مرة يخلو وعاؤه وتكتمل عملية الهضم، يولد من جديد [١١] . يقدم ليفن على تعذيب جمهوره الذى أدى به مضمون المسرحية وأسلوبها إلى الاعتقاد بأنه سوف يكون هناك مأساة ومعنى . وفى اللحظة الأخيرة ، مع ذلك ، سحب هذا بعيدًا .

تقيم مقابلة ليفن لآلام المسيح Passion of Christ – من العشاء الأخير إلى الصلب – إشارات مدمرة مشابهة . فأيقونته المسرحية ذات طابع مسيحى

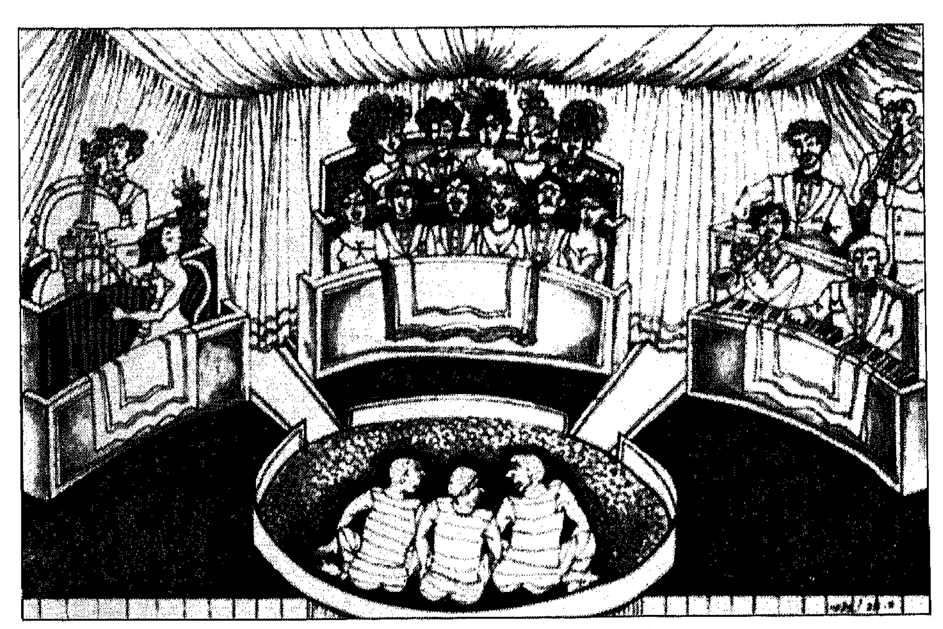
متعمد، لكن شخصية أيوب تمثل تحول المسيح المطلق . فالمسيح بطل صوفى، ورجل باركته طيبة القلب ونقائه ، يتغلب على العقبات كلها من أجل أن ينقذ الجنس البشرى، في حين أن أيوب فاشل لا علاج له، ومعاناته ضاعت هباءً . وبينما يصبح المسيح فوق الصليب أسطورة مقدسة ، يبقى أيوب على الوتد جزءًا من ملاحظة ساخرة فى فاصل فى السيرك ، سخرية من الخلاص . تمتد خطوط متوازية مع القصة الإنجيلية خلال المسرحية : فيشير أيوب بأسلوب غير مباشر إلى معجزة الخبز والسمك، عندما يقول بسخرية : "ماذا رأينا؟" هل هى معجزة؟ أو الطبيعة؟ عظمة دجاجة تطعم اثنى عشر ؟ "[١٢] يتحدث بلداد Bildad عن "ضعاف النفوس" ؛ ليدعم السخرية فى الحديث التهكمى الذى تلقيه شخصية تُدعى المهرج العطوف Pathetic Clown ، الذى يعد مقابلاً لشخصية الإنسان لـ Ecce Homo . وبدلاً من كلمات المسيح "إلهي ، إلهى ، لماذا تخليت عنى؟ يصيح أيوب : "لا تتركنى وحدى مع الإله "[١٣]. يُعترف هنا فقط باحتمالية المأساة: ستعرف أيوب بالتماسه هذا بغموض الإله الحقيقى ، مما يفصله عن مداهنات أصدقائه السطحية، وعن الحسابات الخاصة به .

ومع ذلك، تعتمد ممارسة ليفن على قصة فى الشريعة اليهودية ، وهى قصة أخلاقية تتأكد فيها طيبة الإله ، مع نظامه الأخلاقى . إن المشكلة الفلسفية فى قصة العهد القديم ليست هى تلك المشكلة الخاصة بالإلحاد ، ولكن السؤال الأكثر تعقيدًا الخاص بقضية الألوهية . يمكن النظر إلى شخصية أيوب بطريقتين؛ فهو إما أن يكون إنسانًا لن تزعزع المحن إيمانه ، فقط فى لحظة معاناته الكبرى ينكر وجود الإله، ويمكن مقارنة هذا ، كما أشار بعض النقاد ، بصرخة المسيح الأخيرة على الصليب . وإما أن يكون ضعيف الإرادة ومشوشًا، وبدون رأى خاص به، ووافق بشغف فى البداية مع صوفر Zophar ، ثم ، متأخرًا جدًا ، يستسلم للإمبراطور .

تنتقل المسرحية بحزم من شبه – المأساة فى الفصل الأول بعقابها التقليدى تقريبًا للبطل، إلى نوع من العبث، حيث يصبح كل شىء نكتة قبيحة ، بما فى ذلك البطل نفسه . فهو ينكر الإله، بمعنى أنه يحرمه الكبرياء، ويتركه مثارًا للسخرية. يشتمل الحدث فى النصف الثانى من المسرحية على شكل من السادية الشهوانية، والتى شبهها بعض المراجعين بأفلام فلينى ، مثل تضخيم المناخ الفاجر لآلام أيوب كفاصل فى السيرك ، فتستخدم إحدى العاهرات وتد أيوب كوسيلة للإشباع الجنسى . وتختلط صرخات نشوتها مع آلام احتضاره.

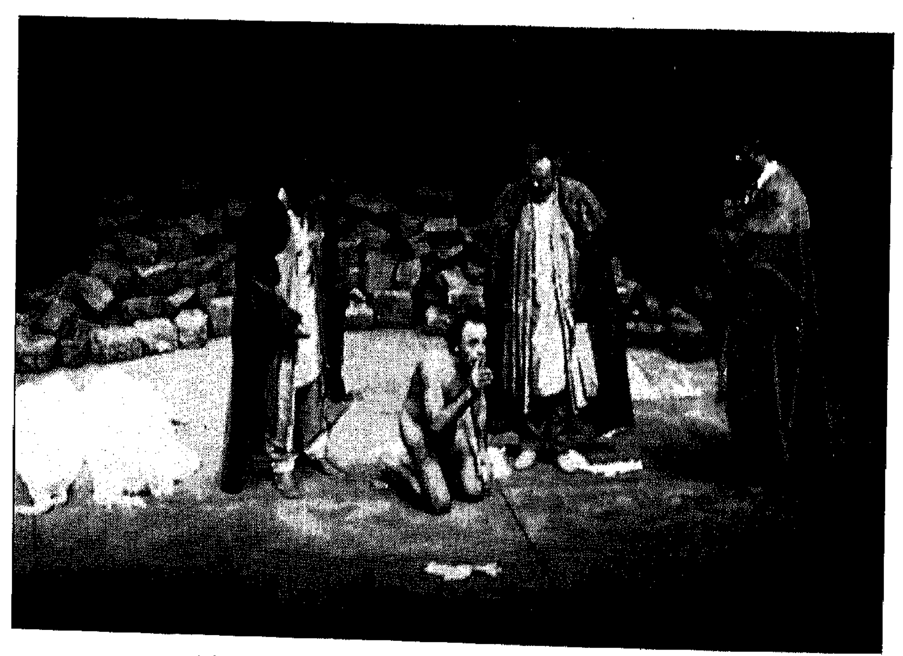
تنافس النقاد والأكاديميون مع بعضهم بعضًا على اكتشاف معنى أساسى فى المسرحية ، فرآها بعضهم تسخر من الطبقة البرجوازية [14] ، ورآها آخرون كمقال فى العلاقة بين الأب والابن [15] . يوجه النقد الاجتماعى الجزء الأول من المسرحية، والذى يقدم أيوب كعضو عنيد من الصفوة الغنية، يرمى بالفتات إلى المتسولين . يتوافق هذا مع رؤية ليفن للمجتمع الإسرائيلى الذى يُتخم نفسه بشراهة، دون تفكير فى المحرومين . وفى دمجه لاحتفال أيوب العظيم ، سقوطه النهائى وصلب المسيح ، يذكرنا ليفن بقول المسيح المأثور عن عدم قدرة رجل غنى على تحقيق مملكة السماء . يطالب الأكاديميون بنظرية لاهوتية خاصة بليفن، تكون ذات دلالة بقدر كونها تحديًا عقليًا . يُشير دان ميرون Dan Miron إلى "جدال" ليفن حول وجود الإيمان أو غيابه، ووجود الإله، وهو "بحث درامى منظم للكارثة والانحطاط والمعاناة والألم التى هى جوهر الوجود الإنسانى" [16] . ومع ذلك ، فإن الإله ليس هو موضوع المسرحية . إذا كان وجوده مثار جدل بالفعل، فإن هذا يكون فى أقل الأطر الممكنة ، والتى يمكن أن يُتنبأ فيها بانحطاط الإنسان – والمجتمع – بالكامل .

عند قراءة المسرحية سواء كمأساة أو كعرض لاهوتى، نكون قد فقدنا إشارات ليفن الساخرة : إن فكرة أن الإله يعتنى بأضعف الناس تعرض نفسها عن طريق جعلهم يعانون، بشدة، الحظ العاثر الذى يتحملونه بابتهاج مستسلم . وبالنسبة إلى أيوب ، فإن الإله عبارة عن شىء من وسائل الراحة . عندما تسير الحياة على ما يرام ، يكون لدى الإنسان إيمان بالإله، ولكنه يفقد هذا الإيمان عندما يعانى، ويستعيده مع أمل الحصول على الثواب، وينكره من أجل البقاء . تكشف صرخته للرومانيين مرونته الأخلاقية حتى فى حالة التطرف : "ليس هناك إله. خلصنى من الوتد . ليس هناك إله". ومن جهة أخرى ، كان يمكن لليفن أن يدرس ليس الإله واللاهوتيه؛ ولكن الدين ، مسلحًا به كسيرك مُلتهب بإثارة الاستشهاد القوية. وفقًا لشمعون ليفى ، فإن لاهوتية ليفن أكثر من مجرد لعبة مسرحية أو مسرحية: فكلمة Mishak ، تعنى الاثنين معًا (١٨) .



تصميم روث دار لمسرحية حانوخ ليفين "الإعدام" ، عام ١٩٧٩

لا تنحرف مسرحية "آلام أيوب" ، بذلك ، عن الموضوع المحورى لمسرحيات ليفن الأخرى : مثل نفاق الجنس البشرى، وضيقه، واهتمامه بالذات، وافتقاره إلى النبالة، و - قبل كل شىء - سجنه داخل الواقع من دون أية وسيلة للهرب ، ذلك الواقع الذى يستطيع الفن محاولة تغييره لكنه دائمًا ما يخفق . ومن خلال معاداته للتراچيديا، يسخر ليفن من إيمان البشرية اليائس المشتق من الدين والأدب بأن المعاناة يعقبها خلاص، وبذلك تكون ذات أهمية، أو أنها تُولد النبالة . ينكر ليفن باقتلاع درامى واحد قيمة الخلاص بكل ما ينطوى عليه بالنسبة إلى التاريخ اليهودى وإلى تأسيس إسرائيل . فهو يضع الأيديولوجيا داخل حدود الخيار الإنسانى . سخريته فى هذه المسرحية سياسية بصفة أساسية .



مسرحية "آلام أيوب، لحانوخ ليفين، عام ١٩٨١

وفقًا لليفن ، أكثر من ذلك ، للمعاناة معنى عادى ومادى ؛ فالناس لا ينضجون معنويًا من الحزن ولكنه ينتقص منهم . تهزم المحن الأخلاق والمبادئ . فالفن والأيديولوچيا ، إذن ، يكذبان . الموظف الذى أتى ليجرد أيوب من ممتلكاته كلها يقول له : "لسنا فى المسرح، ولست الممثل الرئيسى فى المسرحية . لا تجعل منا وحوشًا . نحن فقط بشر . كلنا يعود إلى منزله ، إلى زوجة وصندل ووعاء من الحساء الساخن" [19] . فى يأسه، استطاع ليفن أن يدخل المناطق التى يتحاشاها الفن بصفة عامة ، وينزع كل إمكانية للفن على تغير المظهر الخارجى ، قيمتها المتفائلة والإيجابية والشافية .

تثبت قصة أيوب تعالى الجسد على الروح، والطبيعة المحيرة لحياة الروح . إن فلسفة العاهرة الوضعية (والتى تمنع تصوير مارى المجدلية تحت قدم الصليب)، هى تأكيد ليفن المعتاد على الأحشاء، والاحتفال الذى افتتحت به المسرحية، والدماء والقىء اللذين انتهت به يدعمان فكرة أولوية ماهو جسدى . ابتكر ليفن اعتراضًا ساخرًا ضد الوهم المتمثل فى الغائيات الإيجابية التى ترفع البشر من الرأس، والأساطير التى تحفظ كل الفن والدين . يعرف أوزات فريدلاندر Ophrat - Friedlander فلسفة ليفن فى المسرحية "بأنها: "طقسى معكوس" : "كل ميلاد يعنى موتًا ، المأساة سيرك، وكل المتع معاناة ... إنها علاقة دياليكتيكية، تعتمد فى أساسها على الثابت والدائرى ، من دون أى حل أو فرضيات إيجابية ، لأنه لا يوجد معبود إيجابى يحكم بواسطة قانون مؤكد" [20] . وحتى الحب الأبوى ثبت أنه وهمى [21] . اختُزل الفن إلى دغدغة : يصبح أيوب وهو على الوتد شيئًا يشاهده ويستمتع به الجمهور ، مثالاً آخر على صور الإباحية للعنف والشهادة، والتى سخر من خلالها ليفن من جمهوره .

المهرج الساخر : وأنت منوم مغناطيسيًا ، تقف وتشاهد سقوط شخص ما.

على وجهك ، يرتسم مزيج من الخوف والرغبة . في انتظار اللحظة التي تقرر مسبقًا، والتي لا تتكرر

عندما يُلقى بجسدها إلى الأرض [٢٢] .

وبدون الإيمان، وبدون "الشعور بالارتياح المرتبط بالفن" ، لا يوجد شيء باقٍ؛ ولكن يوجد فراغ ، أو – بتعبير ليفن – "ثقب أسود" a "black hole" . إذا كان جادًا في تقديم إشارة لاهوتية في المسرحية ، فإنها تكون في الإطار العام، وليس في الإلحاد أو الألوهية، ولكن في كره النساء. "فالثقب الأسود"، هو مهبل المرأة، "وصراحة المرأة القاتلة" [٢٣] . تغنى العاهرة أغنية فجة عن الثقب الأسود بين رجليها، حيث يستطيع احتواء الذكر الإفريقي، ثم يصرخ المدير في أيوب وهو على الوتد : "هاى ، أنت أيها الرجل هناك ، ماذا ترى الآن ؟ هل هناك إله؟ هل ترى شيئًا هناك ؟ هل هناك شيء؟ أو فقط ثقب أسود يمكن أن يحتوى الذكر الإفريقى؟ هه؟" [٢٤] الإله ، إذن ، عدم مرعب، وكل ما تبقى هو ظلام وسرية غامضة للمرأة .

إن استبدال ليفن هذا الثقب الأسود بالإله ، استبدال ممزوج بالاشمئزاز: أصبح الإله إلى حد ما قوة المرأة ، القوة غير المفهومة التى تسخر وتخاف منها دائمًا مسرحيات ليفن، والتى عبر عنها شكسبير فى مسرحية الملك لير (الفصل الخامس – المشهد السادس – سطر ٢١٥) . وفقًا لليفن، تحكم الآلهة والشياطين على حد سواء الأجزاء أسفل الحزام .

ومع أنه لا يجب فرض الهولوكوست على كل نص أدبى ، فإنه لا يمكن اجتنابها تقريبًا في سيناريوهات ليڤن العنيفة . ففى كثير من مسرحياته هناك إشارات غير مباشرة لها، ربما إشارات غير واعية حتى فى تأكيدها على إهدار الإنسانية قبل التدمير (كما ظهر فى "آلام أيوب" و "هيفيتز" و"الإعدام"). لا يوجد حدث آخر فى التاريخ الإنسانى يقاوم بشدة التحول إلى فن، والذى لا توجد فيه أية إمكانية لعملية التطهير الموجودة فى المأساة ، والذى لا يبجل المعاناة، والذى يعرض انحدار كل من الضحية والجانى . ففى المسرحية فقد أيوب المفاجئ لبيته وأسرته وصحته غير مفسر، ومعاناته شىء سريالى ومن دون هدف . فقد أصبح ضحية بدون سبب للرومان الذين كانوا كالكتائب العاصفة ، غزوا منزله ليستولوا على ممتلكاته . وانتزعوا أيضًا سنته الذهبية .

كان تقدم الأحداث فى مسرحية "آلام أيوب" بطيئًا، وكانت الموسيقى متكررة ورتيبة ، حتى كان الانطباع الأخير انطباعًا "باردًا فظيعًا". علق كثير من النقاد على قدرة ليڤن كمخرج فى مقابل قدرته ككاتب مسرحى ينتقده إلياقيم يارونElyakim Yaron للتقليل من شأن ذكاء جمهوره . فعلى سبيل المثال، فهو يمنعهم من الربط بين الصلب وارتفاع أيوب فوق الوتد ، بجعل المسيح يظهر فوق خشبة المسرح ساحبًا صليبه [٢٥] . ويشير جيورا مانور Giora Manor أن ليڤن فرض على الجمهور كثيرًا من المعاناة والعذاب حتى إنهم أصبحوا غير مبالين بأيوب، وأكثر اهتمامًا بالممثل الذى يجلس لفترة طويلة أعلى الوتد وذراعاه ممدتان [٢٦] .

يمتلك مسرح ليڤن الميتافيزيقى شيئًا من عقلية أنتونين أرتو Antonin Artaud : "أعتقد أن نظامه الاجتماعى الحالى جائر ويجب تدميره ... فهناك إشارات كثيرة أن كل شىء كان يقيم حياتنا عاد غير ذلك ، وأننا جميعًا مجانين ، ويائسون ومرضى". ووفقًا لأرتو ، وهو منظر مسرح القسوة Theatre of

Cruelty ، إن وظيفة المسرح هي تحرير القوى الكامنة فى العقل الباطن للجمهور، عن طريق إعطاء تعبيرات مباشرة للأحلام والاهتمامات . فهو يتصور مسرحًا "للانغماس فى الملذات لكل زمان"، يعكس فيه العنف رؤية العالمين ، الأخلاقى والميتافيزيقى على حد سواء . يتناول هذا المسرح الاهتمامات الميتافيزيقية للطقوس القديمة، "وهو تعويذة تجعل شيطانيتنا تنطلق". يجب أن تعكس "الجرائم الفظيعة ... وربما شديدًا كما يحدث فى الأساطير القديمة". تنطلق فكرة القسوة من القوى الغامضة "لمسرح تسحق فيه مشاهد القسوة جسديًا، وتنوم تنويمًا مغناطيسيًا مشاعر المشاهد الحساسة التى يتمكن منها المسرح، كما تتحكم فى الرياح القوى العليا" . يفهم أرتود المسرح كمشهد كامل : خاصة "الطقسية للطقس الدينى" التى تصنعها القسوة، والحدث المركز الذى "يدفع خارج الحدود كلها"[٢٧] .

كان لأرتو جدول أعمال شامل : فيثار العنف والوحشية ليس فى ذاتيهما؛ ولكن كجزء من عملية التطهير ، وكوسيلة لتخليص الجمهور من العنف المؤسساتى الخاص به. فهو يؤمن بأنه بعد أن يمر المشاهد بتجربة العنف المقدمة فوق خشبة مسرح ، فإنه لن يريد أبدًا أن يذهب إلى الحرب، أو أن يأتى عملاً عنيفًا[٢٨] . وبينما يُعبر أرتو عن هدف مسرح القسوة ، يجتنب ليڤن الإحساس بالتطهير ، فتظهر مسرحياته تفتقر إلى أى هدف خلاص شامل تحل محله حالة من الغضب العقيم وغير المسيطر عليه ضد المجتمع الذى لا يقدم للفرد شيئًا غير القاذورات والفساد. تستخلص مسرحية "الطفل يحلم" The Child Dreams ، وهى أقل مسرحياته عنفًا وأكثرها شاعرية ، أنه ليس هناك خلاص سواء فى هذا العالم أو فى العالم الآخر .

بعد فترة المسرحيات "الأسطورية" mythic يبدو أن ليفن قد وصل إلى نهاية قدرته الإبداعية ، لكن مع مسرحية "حمالو الأمتعة" The Suitcase Packers (١٩٨٣) [٢٩] دخل مرحلة جديدة وأكثر نضجًا . زادت هذه المسرحية ، وهى المسرحية الثامنة عشرة لليفن ، المنطقة الاجتماعية الحديثة . وعلى عكس أعماله الأولى ، فهى تُركز على الحياة الجمعية، وليس الحياة الفردية فى الجوار المتمدين المعروف، والذى يعود إليه الآن . تتضمن مسرحية "حمالو الأمتعة" كثيرًا من الموضوعات والشخصيات التى صُورت فى العمل السابق . فإذا كان هناك أى شىء جديد فهو فى الطريقة التى تم التعامل بها مع التيمات الأولى .

عنوان "حمالو الأمتعة" هو العنوان الجانبى لـ "مسرحية ذات ثمانى جنازات" A Play with eight Funerals، والتى تقدم حلقات بعينها فى حياة خمس من أسر الجيران ، تحتوى كل منها على عنصر جسدى أو معنى مرضى . وقد تم تفسيرها كتصوير لرحلة الإنسان خلال الحياة ، "موضحة كيف تستمر الحياة، ولا تضيف الشىء الكثير" [٣٠] . فهى حكاية رمزية لافتقاد المعنى والإحباط والتطلعات الوضيعة، ومستمدة قوتها من غضب الكاتب المسرحى الكاره للبشر فقط . فهى تُعنى بعدد من الانتقالات التى لا تؤدى إلى شىء ، وبسلسلة من الوفيات والجنازات . فالمرض والموت هما الحدثان الوحيدان ذوا الأهمية ، ترمز إليها شخصيات تجلس مع أمتعتها ، وتتجول حول المكان وإما أن تموت وإما أن تعود فى وهن إلى نقطة انطلاقها نفسها. لا نحتاج إلى أن نقول ، إنه فى العالم اللفينى هذا ، شخصية واحدة فقط تصل إلى هدفها : وهى شخصية نينا Nina ، وهى شابة تهرب ماديًا ومعنويًا، عن طريق الزواج والانتقال إلى فينا . تتحول الجنازة إلى محاكاة سريالية ساخرة ، في حين تستمر الدراما، ويصبح الموت شائعًا .

تقع الأحداث فى الشارع أمام منازل الشخصيات ، معيدًا إلى الذاكرة فى مفهومها الشامل مسرحية إلمر رايس Elmer Rice "مشهد الشارع" Street Scene (١٩٢٩) . تحول مسرحية رايس ، والتى تصور الحياة فى أحد أحياء الطبقة العاملة فى مدينة نيويورك ، جماعة معينة إلى تصوير حقيقى ومخيف شيئًا ما للمجال فى فترة ومكان معينين . وبينما تشتمل هذه الجماعة على أنواع عديدة من الجنسيات والتاريخ والثقافات والمهن الفردية ، يقدم ليفن جماعة متجانسة مسجونة داخل تاريخها وثقافتها ودينها وجنسيتها .

كانت أول جنازة لشبتاى شوستر- Shabbeter Shuster ، الذى مات من الإمساك وعدم القدرة على الحركة أو الإخراج . ويموت أمازيا Amaziah ، وهو ابن لعائلة أخرى، وهو سبب الحياة لوالديه ، بسبب ورم خبيث فى المخ، بعد الذهاب إلى أمريكا. وينتحر أفنيرAvner ، الأحدب الذى لفظته أسرته ، ويموت الآخرون لأسباب غير محددة . يعود زوج متوفىً فى شكل شبح شاب ليغوى زوجته العجوز المنحلة . الأحلام هى المهرب الوحيد للأحياء . وحتى العاهرة المحلية تحزم حقائبها وترحل إلى سويسرا (وهى يوتوبيا ليفن التى يتكرر ذكرها بسخرية) . تقنع لولا جلوبتشك Lola Globchik ، وهى إحدى شخصيات ليفن النسوية الكاريكاتيرية القاسية القلب ، زوجها الضعيف بأن يضع أمه العجوز فى إحدى المؤسسات، التى تهرب منها ، ساحبة معها حقيبتها في عناد، حتى تضعف إلى درجة أن تزحف على يديها ورجليها . الأحدب أفنير Avner ، طُرد بالطريقة نفسها من منزل أخيه بسبب زوجة أخيه الشرسة ، وهى من نوع رياضى Yachne المأخوذة عن الكتب الأهلية المدرسية (وهى امرأة داعرة متذمرة) . تمنع بيلا ، أخت نينا ، أفنير حتى من أن يحلم بها ، وبذلك تمارس عليه سطوتها الوحشية .

تُعد المسرحية مزيجًا أسلوبيًا من الواقعية والخيال، وتشتمل على شخصيات كاريكاتيرية غارقة فى "العناصر المثيرة للشفقة"، كما تقول عبارة أبراهام عوز Avraham Oz . فهي شخصيات تمثل الطبقة الاجتماعية، التى يبدو أن الكاتب المسرحى يحتقرها . كتب أحد الصحفيين (لم يذكر اسمه) أنه لأن المسرحية ممتزجة بتفاصيل إسرائيلية ويهودية للواقع ، فيجب على المرء أن يكون إسرائيليًا، أو - على الأقل - يهوديًا ليفهمها [٣١] . أشار آخرون أن لغة ليڤن تحتوى على أصداء إيقاعات محددة للمهاجرين البولنديين فى إسرائيل . مكان وقوع الأحداث مألوف لمشاهديه القادرين على تعرف تل أبيب على الرغم من عدم ذكر اسمها . "على الرغم من عدم تحديد الزمان أو المكان، فإنه من الواضح بواسطة الإشارات، أنه يعنى الحى الأشكنازى للجنود بجوار المحطة المركزية" [٣٢] . كل شخصية مشتقة من هيئة المحلفين البرجوازية فى المجتمع الإسرائيلى المعاصر . معظمهم ، وفقًا للمسرحية ، نماذج نسائية ليست محببة : مثل ياختى yakhne، وينتى yente ، وزوجة الابن القاسية وغير الحنون، وزوجة الابن الكريهة، والزوجة المزعجة . شخصية أكثر إيجابية هى المرأة العجوز التى ترفض أن تُطرد، وهى صورة لكبار السن المنبوذين ولكن الأقوياء .

لكل شخص فى المسرحية حلم هلامى "لمكان آخر" ، أى مكان بعيد عن الحى الخاص بهم . "لا أحد ينتظرنا فى لندن، ولكن هناك تحمل اليأس أسهل" [٣٣] . ربما لهذا التَعَس علاقة بكل من الطبيعة المتنقلة لليهود، وبالبحث عن مرعى أكثر خضرة . أخفقت الدولة فى منع الناس من الرغبة فى الرحيل ، وفقًا لفكرة اليهود القديمة بأنهم يستطيعون العيش فى أى مكان مع إلههم غير المرئى القابل للنقل" [٣٤] . يعارض ليڤن البحث عن "شىء أفضل" الذى يوجد، وفقًا لشخصياته، فقط وراء شواطئ إسرائيل، لأنهم لا يهربون - أوحتى يحلمون بالهرب - إلى أمكنة أخرى : يهربون بالموت ، أو بالجنون أو المرض . إن سيطرة فكرة الهرب

ترتبط بظاهرة وجودية، وليس ظاهرة إسرائيلية أو يهودية ، ليس فقط بظاهرة ترحال اليهود أو الاستقرار فى الخارج ، مع أن هذا كله يحدث فى المسرحية . إنه حلم الهرب من المعوقات الاجتماعية التى تُسيطر على حياة الأفراد .

فى مجتمع ليفن، الأسرة تتمتع بكل الأهمية . إنه يضع تخيل فوكو Foucault للسلطة بصفة عامة فى صورته المجازية عن مؤسسة الأسرة الاجتماعية المقهورة، هذه المؤسسة القوية بإخضاع الأفراد داخلها، وبالتعاون معهم على حد سواء من أجل الحفاظ على قوانينها وتقاليدها . تقبل أسر ليفن فى مسرحية "حاملو الأمتعة" خضوعهم داخل نظام لا يُناقش أبدًا . وبالرغم منهم ، يعمل أناسه وفقًا للمعايير التى يتلقونها عن سلوك الأسرة ، وبصفة خاصة سلوك الأسرة اليهودية، مضيفين إليه القيود الخاصة بهم . تقع الشخصيات فى الحب، وتتزوج وتتجب أطفالاً لصفورة (زوجة الابن الحامل دائمًا)، ويركض كبار السن ، يراوغ الآباء أبناءهم ، ويتشاحن الرفاق، وتتنافس الأرامل على اجتذاب مشاعر الرجل ، وتنجح نينا فى الزواج بالطبيب . ومع ذلك، فهذه كلها أشياء تتعلق بالحياة أكثر مما يهتم القراء أو أفراد الجمهور أن يعترفوا به. لقد أمسك ليفن بإحساس مجتمع خانق ومسجون بمعايير أسرية يتوارثها جيل بعد جيل بالرغم من كل المحاولات للتغلب عليها . لا يتميز أى جيل منهم عن الجيل الآخر . فقد أخفق الشباب فى تطوير رؤية عالم خاصة بهم، وظلوا مكونات متشابهة لنصوص أبائهم .

يوضح هذا كفاح الشخصيات الذى لا ينتهى ولا يكل لتحقيق سخرية عالية. فهي تبحث عن مهرب أو إنجاز داخل الإطار الاجتماعى الخاص بها ومعاييره. على سبيل المثال ، تمثل شخصيات ليفن النسوية التقاليد الاجتماعية التى تكبلها : فالأمهات يخططن حياة أطفالهن، والشابات يسعين إلى الزواج والزوجات

يتحكمن فى حياة أزواجهن . إن الهدف المحدد للشخصيات النسوية هو الزواج ودفع إيجار السكن . لا يوجد فى المسرحية زنا ولا علاقات جنسية مع الأقارب، أو قتل أو فساد، ولكن فقط إشارة واحدة للشذوذ ، فعالم المسرحية عالم ، فى الحقيقة ، أخلاقى ، أفقه المألوف ومعاييره الأخلاقية هما السبب الأرجح لاكتئاب الشخصيات .

أناس ليفن ، بذلك ، غير قادرين على اجتناب قضاة عالمهم البرجوازى حتى فى الخيال . على سبيل المثال ، زواج نينا بالطبيب يُعلى بطريقة ساخرة رغبة كامنة فى الثقافة الشعبية اليهودية . ومع ذلك ، فإن "الزواج بطبيب" يقيدها أكثر، وبدون رحمة، إلى البيئة التى وضعت المعايير التي تقيس إنجازها . يهتم ليفن بحياة شخصياته ومصائرها بدرجة أقل من اهتمامه بالمجتمع الذى تكونه. فهي مرتبطة بتماسك منطقى قائم على نوع بيئتها ، وفى تصوير يعيد أصداء أى مجتمع يهودى متجانس ليس فقط فى إسرائيل بل فى الشتات أيضًا .

تقع أحداث مسرحية "حمالو الأمتعة" فوق خشبة مسرح عارية تمامًا ، يشبه مركزها غير المضاء عربة نقل يخرج منها الممثلون . تمتد فوقها مصادر إضاءة تضىء خشبة المسرح من أعلى، وتقدم إلى الجمهور أيضًا سلسلة من الأشكال ، وتصبح جزءًا من التصميم المغلق . أخرج المسرحية مايكل ألفريدز، المخرج اللندنى الأصل (ومؤسس فرقة تجربة مشتركة shared Experience) ، وهى نقطة تحول بالنسبة إلى ليفن، الذى ظل حتى ذلك الحين يخرج مسرحياته بنفسه . جلب ألفردز الدفء والتعاطف لشخصيات ليفن، وأضاف عمقًا إلى النص : "فى هذا المجال، فإن عظمة المسرحية - التى هى واحدة من أوضح مسرحيات ليفن استطرادًا وأكثرها، تركز على رسم الشخصيات والمواقف، وتدهشنا مرات ومرات بشعرها العلمانى الممتزج بلغة الحياة اليومية - لتصبح أعظم العروض" [٣٥] . تسير هاندلسالتز Handelsaltz إلى أحد المشاهد حيث

يرقص اثنان من الشخصيات، وقد جعله إخراج ألفرد لهذا المشهد حزينًا ومتحركًا ، حيث كان ليفن سيجعله غريبًا وباردًا وقاسيًا وساخرًا .

هناك خطوط تواز كثيرة بين أعمال ليفن وتلك الخاصة بجو أورتون Joe Orton (١٩٣٣-١٩٦٧) ، الكاتب المسرحى البريطانى الذي تعكس مسرحياته الهزلية الاتجاه السياسى المتزايد فى بريطانيا في الستينيات . ومثل ليفن ، يعبر أورتون عن رؤيته البدائية غير المحترمة من خلال الألعاب الجنسية، بالإضافة إلى العنف والمعاملة غير الإنسانية. و مثل ليفن ، ينشغل أورتون بمعالجة الموضوعات الداعرة في الأدب ، ويتناول معظمها بذكاء . وبينما يعمل فى إطار تقليد الرواية الهزلية البريطانية ، فقد غيرها بواسطة تجاوز معوقاتها، ويتوافق هذا الإطار الأيقونى البنائى مع هدفه العام بأن يكون ثائرًا ومعبرًا عن ثورته بلا معوقات .

إن الاختلاف الأساسى بين الكاتبين المسرحيين يكمن فى التوجيه : فأورتون ، وهو شاذ جنسيًا ، يهاجم مجتمعه بعنف ; كخارج على مجتمعه، وكمنبوذ اجتماعيًا. يتحدث ليفن ، من جهة أخرى ، بصوت انتقادى من داخل الإجماع الاجتماعى . ومع اختلافاتهما ، فإن جدول أعمال الكاتبين متشابه من الناحية الأيديولوجية : فيحول أورتون العمل الهزلى إلى سلاح لصراع جنسى وطبقى، في حين يستخدمه ليفن كأداة لشن هجوم عنيف على الرضا الاجتماعى والقيود الاجتماعية .

ومثل ليفن ، تقدم أورتون فى استخدام العنف من مسرحية إلى مسرحية . كانت المهمة الأولى لتصريح أورتون هي إثارة "أكثر ردود الأفعال الممكنة عنفًا داخل المشاهد المتوسطة (فهو البرجوازي بالتحديد)".[٣٦] يشير أورتون نفسه إلى أن "الجنس هو الطريق الوحيد لإثارتهم . فتقديم مزيد من الجنس يجعلهم

يصرخون فى هستيريا فى زمن قصير جدًا؛ [٣٧] . بصفة أولية، كانت مسرحياته ناجحة نجاحًا ملحوظًا فى إثارة ردود أفعال متطرفة . وأدى الرفض الجماهيرى إلى إغلاق العرض الأول لمسرحية "نَهْب" Loot ، قبل أن تصل إلى لندن، على الرغم ، كما حدث مع أعمال ليڤن ، من أنها حصلت على استحسان عالٍ من النقاد . واستقبلت مسرحية "ما رآه الساقى" What the Butler Saw باستحسان وازدراء عام ١٩٦٩ . وفقًا لأحد الممثلين، "أراد أفراد الجمهور حقيقة أن يقفزوا إلى خشبة المسرح ويقتلونا جميعًا" . هذا كله معروف بالنسبة إلى مسرح ليڤن . فعلى سبيل المثال ، مجموعة الممثلين فى كلتا مسرحيتيه الساخرتين "ملكة الحمام"، و"المحب لوطنه" قد تلقت تهديدات بالقتل .

إن المفتاح إلى مذهب أورتون ، كما هو إلى مذهب ليڤن ، يكمن فى الأسلوب الذى يتعامل به بطريقة تقليدية وغير محببة أو حزينة مع المواقف كمصدر للكوميديا . الجنازة هى إحدى صور أورتون المحورية ، ففى الواقع، إن العنوان الأصلى لمسرحية "نَهْب" loot كان "لعبة الجنازة" Funeral Game . وفقًا لما يقوله إينيس Innes ، فإن هذا الأسلوب يُتفه المعايير العامة للجدية [٣٨] . وهو أيضًا يسمح بضحك الجمهور ليخفف من وقع الحقائق المخيفة . ومثل ليڤن ، يؤمن أورتون بالواقعية المطلقة للعرض . وفقًا "لمبدأ التناقض" الخاص به ، وبينما لم تُكتب المسرحية وفقًا للمذهب الطبيعى، فيجب أن يتم إخراجها وتمثيلها بواقعية مطلقة . فلا يجب أن يكون هناك "اهتمام بالأسلوب"، أو إقامة "ورش عمل" أو أية محاولة لمجاراة مبالغة المؤلف فى الحوار بمبالغة فى الإخراج" [٣٩] . يقيم ليڤن ، كمخرج، التناقض في مسرحياته العائلية ، منتجًا من ذلك شيئًا غريبًا محددًا جدًا .

لا يوجد شىء من أورتون أو أرتو فى مسرحية "الطفل يحلم" (١٩٩٣) [٤٠] لليڤن، فقد استقبلت بحفاوة أكثر، وهى نقطة انطلاق واضحة لليڤن ، ومن وجهة

نظر خارجية ، تعرض هذه المسرحية للفرق بين المسرح المعاصر فى غرب أوروبا والتقليد الدرامى الإسرائيلى المشتق بصفة أساسية من الأسلوب الروسى والمسرح التعبيرى . المسرحية عبارة عن بلاغة خطابية (حماسية) فى كل من اللغة والمؤثرات المرئية ، أقرب فى روحها وأسلوبها إلى سترندبرج منها إلى برخت، الذى كانت كثيرًا ما تقارن بأعماله ، وبينما كان الجمهور غير قادر على التوحد مع أى من الشخصيات ، كونت المسرحية بتمامها تجربة انفعالية ، تتشابه مع طقس أساسى . كانت الجماهير، التى اعتادت إنكار ليڤن للمبادئ الأخلاقية ، دهشة من أن مسرحية له يمكن أن تقدم إليهم أثرًا من الجمال المأسوى.

ليتناسب انشغاله ، إن لم يكن استحواذه ، بالأشكال المجازية الأوروبية ، تم بناء مسرحية "الطفل يحلم" على غرار أسلوب المجاز الدينى للعصور الوسطى ، بما فى ذلك علم الرموز الإنسانى، وفكرة الرحلة أو البحث . ومع عدميته العاطفية، كان ليڤن متحكمًا فى شكله، ومشتملاً على فوضى فى بناء منظم ومتحكم فيه . تقع مسرحياته فى أربعة فصول (وفى شكل البناء الكلاسيكى ذى خمسة الفصول) يرتبط كل منها بإحدى مراحل المعاناة ، مشابهة فى هدفها لرواية "رحلة الحاج" The Pilgrim's Progress . فتنطوى كل محطة على تحد أو اختبار لشخوص المسرحية . فهم لم يُعطوا أسماء، بل تم تعينهم . فكلهم موجودون داخل إطار أشبه بالحلم يتحرك من رمز إلى رمز ، بادئًا بتقدم بطىء لأناس فى غير أمكنتهم يبحثون عن مأوى، وينتهى بهم الأمر مع مجموعة من الأطفال المتوفين . الصور المقدمة على خشبة المسرح صور أوروبية وليست إسرائيلية ، مع أن المكان غير محدد . الافتقار إلى التحديد يسود المسرحية مجازًا لحياة أناس ينتظرهم فيها الموت والانحدار عند كل منحنى .

بطل ليڤن طفل يُجبر فجأة على مواجهة أكثر التجارب رعبًا فى الحياة من دون أوهام الحب الأبوى والأمان العائلى أو البيت التى تهون عليه ذلك . تقع

أحـداث الفـصل الأول فى منزله ، حـيث ينحنى الأب والأم بحنان على فـراش ابنهما النائم، ولكن عالمهم البسيط ، غير المسبوق فى مسرحيات ليڤن السابقة ، فـجـأة يدخله رجل ميت مضـرج بالدم ، يتبـعـه جنود يرتدون أحـذية عـسكرية غليظة، ومسلحون ببنادق أوتوماتيكية، وامرأة ترتدى زيًا أحـمر . يقـتلون الأب، ويطردون بقيـة سكان المنزل ، بمن فيهم الأم والابن الخـائف . لم يعط سببًا للقتل أو لظهـور المرأة المتوحشة ، لكنها مـعروفة كنمط للمـرأة السـادية الجميلة عند ليـڤن. وفى الفصل الثـانى تحـاول الأم أن تصـعـد على متن سـفينة للاجئين مع طفلها حتى تهرب من الظالم غير المعروف . يسمح لها قـائد السـفينة بشـرط أن تضـاجـعـه . تتردد لكن صرخـات الطفل تقنعهـا بأن تقدم على التـضـحيـة . تقع أحداث الفصل الثـالث فى الميناء الخاص بالجـزيرة التى ترسو فيهـا السفينة الآن خـارج خشبة المسـرح . أحد العـسكريين مرتديًا زيه الرسمى فوق الجـزيرة ، وهو أيضًا بصحبـة امرأة جميلة ، يرفض السـماح للاجئين بالنزول من السفينة ، لكنه مستعد لأخذ الطفل ، بسبب وجود مجموعة من الصحفيين الذين سـوف ينقلون تعنتـه . وهو يتـذكـر وعـد أمه بألا يسـمح لأحـد أن يفـرقـهـمـا ، يرفض الطفل أن يترك أمه . وفى الفصل الأخيـر ، تعبر الأم خطًا للسكك الحديدية وتضع جثمان طفلهـا الميت الذى انتقل حينئـذ إلى السمـاء، ينتظر الأطفـال المتوفـون الآخـرون قدوم المسيح ، وهو تصور لشخصية جودو عند بيكيت . يصل المسيح ، وهو رجل ماكر يرتدى معطفًا للمطر، ويحمل حقيبة مملوءة بالساعات، لكنه غير قادر على التـأثيـر فى الزمن أو إعـادة الحيـاة . يتبـعـه الجنود ويهـددونه ، يختار ألا ينقـذ نفـسـه؛ ولكن أن يموت مع الأطفـال . فـقـد حـول ليـڤن المسيـح إلى شـخـصـيـة كاريكاتيـرية، وحول موته إلى نكتة ساخرة ، حارمًا الأطفـال والأم الثكلى من أى أمل فى المستقبل .

لم يبتعد ليفن فى مسرحية "الطفل يحلم" كثيرًا عن المشاغل الفلسفية لمسرحياته الأولى ، وذلك على الرغم من براءة ضحاياه الذين يمثلون تضحية خالصة وليست ملوثة . فهم ضحايا للظروف ، وحدات للمعاناة فى عالم يسعى إلى تدميرهم فى المجالات الخاصة والحميمة والعامة . لقد كان فى أولى مسرحياته أن ظهرت معظم شخصياته ليس كوحوش فى شكل آدميين ، ولكن كأناس يواجهون الوقائع السياسية للحياة فى القرن العشرين . ليس هذا فقط ، لكنهم أجبروا على الخوض فى دوامة أخلاقية غير مؤهلين للخوض فيها . وفى الوقت نفسه ، قُدمت عناصر لفينية معينة فى شكل مختلف ، إحداها موضوع الحرمان ، وبصفة خاصة فقد الأطفال . يمثل المشهد الأخير احتجاجًا على موت الشباب ، يذكرنا بالمسرحيات الساخرة التى يحتج فيها الجنود على موتهم [11] . انشغالات أخرى فى الجيش القاهر، والضحية التى لا حول لها ولا قوة، والبيروقراطية والقوة الفاسدة ، والنساء الساديات، والناس الذين تسمح لهم لامبالاتهم أن يقفوا موقف المتفرج ، في حين يعانى الآخرون .

لقد هُجر كل من فى هذه المسرحية : الإله والمسيح والبشر. وهكذا يبشر ليفن بنفى كل أوهام وأحلام البشر المعلقة . على سبيل المثال ، يذكر المرونة التى تسمح للحياة بأن تستمر فى وجه الصعاب حتى فقد الطفل . ومع ذلك ، فهذا ليس رد فعل إيجابيًا ، لكنه مثال على ضحالة مشاعر البشر . وأصبح عالم المسرحية سياسيًا عندما وضع الشر فى شخصيات يمكن للجمهور التعرف إليها، مثل الجنود القتلة، والقائد الذى يهدد بالاغتصاب، والبيروقراطى المستعد لإظهار الشفقة من أجل الدعاية . وحتى الفن ، الذى مثله شاعر ، عقيم . مرة أخرى تطارد القوة المؤسساتية الفرد ، منكرة عليه أى أمل فى الحرية .

وبينما مسرحية "الطفل يحلم" مجاز لكابوس طفل متوقع عن الحياة السياسيَة الحديثة ، فإن موضوع الهولكوست لا يمكن اجتنابه . فتبدأ المسرحية بالطفل يغنى حتى تلين قلوب القتلة . تدور الأغنية حول نهاية فصل الصيف وقدوم الليل، وهى أغنية تذكرنا بأغنية أخرى غناها في مسرحية "النكبة"Shoal للانزلامان Lanzmann وهو أيضًا طفل . الانقضاض المفاجئ للجنود ذوى الأحذية الثقيلة، ولجوءُ هؤلاء للقتل غير المبرر، وسفينة اللاجئين، وسكان الجزيرة الذين ردوها على أعقابها، وخطوط السكك الحديدية فى المشهد الأخير، تقدم كلها أمثلة على أيقونة الهولوكوست . ومن جهة أخرى ، تعيد إلينا الحلقات فى المسرحية أصداء تاريخ القرن العشرين، الذى تكون فيه الحرب واللاجئون والتهجير والضياع صوره الأساسية .

تشكل العلاقة بين الأم والابن جوهر النظام المجازى للتفاعل الإنسانى للمسرحية، وقد أقيم على أساس تجربة ناضجة ، بدت قرارات الأم للطفل كالخيانة . يكشف ليفن الصعوبة التى يواجهها كل منهما حتى يثق بالآخر ، وعدم قدرتهما سواء على رفض الآخر أو الحياة بدونه . فهو يثير مسألة الانفصال ، وحيرة الأم فى الاختيار كانت تحسم دائمًا لمصلحة ابنها . ويأتى وقت عندما تريد الأم ، وقد ضحت كثيرًا من أجله ، أن تتحرر منه . وبعد أن رفضته مستخدمة هجومًا لفظيًا جارحًا ، تصيح : "خذوه بعيدًا عنى ! لله ، انزعوا هذا الطفل عنى!" ومع كل الرموز السياسية والموضوعات الكبيرة حول الحرب والقهر، هذا هو تعبير المسرحية الوحيد، ألم العلاقات الإنسانية الحميمة .

لقد جعل ليفن هذه المسرحية خالية من المشاعر الإنسانية ومن السخرية . فلم يقدم حلولاً، ورفض أية إجابة دينية . فقد احتقر استنتاجات كامى Camus وأرتو Artaud اللذين أعطيا صبغة دينية للهدف من معاناة الحياة اليومية .

استنتاجاتهما مجرد تذكر لقصيدة مشهورة كتبها جندى إسرائيلى شاعر، وهو حاييم جورى Hayyim Guri ، تدور حول قصة توراتية عن الربط أو التقييد ، يظهر فيها الملاك ويقيد يد إبراهيم .

لم يضح بإسحاق ، كما تقول الرواية ،

فقد عاش لسنوات عديدة ،

وراء كل ما هو طيب، حتى أظلمت عيناه .

لكنه أوصى بتلك الساعة إلى ورثته .

فقد ولدوا

بسكين فى قلوبهم . [٤٢]

يبدو أن جمهور ليفن ونقاده يتوالدون فى نوع الألم الذى يقدمه ، فكلما زاد تشاؤمهم يأسًا، وكلما زاد قسوة، احتفوا به . تستنتج زيفا شامير Ziva Shamir أن المسرحية تقدم رؤية متفائلة معكوسة ، مع أنه قد تم إنكار القيم الأساسية – بما فى ذلك حب الأم لابنها ، والأمل فى تحقيق معنى من المعاناة – وهو أفضل لأكثر الحيوات تعسًا من ذلك الذى يصوره ليفن فى مسرحياته . وهو بذلك يكون رد فعل تقريبًا تطهيريًا [٤٣] . ومع ذلك ، فإنه مع الافتقار إلى القوة الأخلاقية والنمو الروحى ، فإن المسرحية ليست مأساة . ففى الحقيقة، كان هجوم ليفن شديد القسوة، حتى إنه من السهولة بمكان الاتفاق" مع أفراهام عوز Avraham Oz أن "صرخة ليفن ضد العالم ... تحيط بالعمل الأدبى" [٤٤] .

تحتوى مسرحيات ليفن الأولى على طبقات من الفكاهة ، وحتى الكباريه الأسود

لمسرحية "الخروج للقتل" يحتفى بسخريتها وظرفها . إن مسرحية "طفل يحلم" هى مزيج من الصور الحقيرة ، على كل من المستوى المرئى واللفظى. ينظر المجتمع إلى الفنان ، وربما يكون مخطئًا ، متطلعًا إلى التنوير . وبينما يقدم ليڤن من فوق خشبة المسرح صورًا واقعية للمعاناة المعاصرة، فهو لا يحقق أكثر مما تحققة الشاشة التليفزيونية أو الصور الفوتوغرافية . لا يقدم خطابه عزاءً أو حلاً أو أملاً ، بل يقدم فقط تقريرًا عن الكارثة فى زمن يكون فيه المشاهدون متمرسين مع صور العنف والألم ، لا يقدم طريقة للتغريب أو لتوجيه عاطفة الجمهور نحو الرغبة فى التغيير .

ومع اختلاف الأسلوب ولغة مسرحياته ، فقد اتُهم ليڤن من قبل نقاده بتكرار نفسه باستمرار . فمسرحياته مجرد تنويعات لموضوع أقل خيرية، كما يراه حاييم شوحام Hayyim Shoham ، و دان ميرون Dan Miron ، و نسيم كالدرون Nissim Kalderon : "اكتشف ليڤن تحولاً صغيرًا فى حجم رأس الدبوس فى الحقيقة السياسية، وتذمر منها دون توقف"[٤٥] ، "ترتبط المسرحيات ببعضها بعضًا برباط موضوعى أو شاعرى داخلى بواسطة شفرة لڤينية ، سواء أكانت لفظية أم غير لفظية فى شكل موضوع أو في شكل تنويعات"[٤٦] . ومن جهة أخرى ، يجادل ميشيل هاندلانز، وهو أحد أبطال ليڤن ، بأن مسرحياته يجب أن تُرى كقصة واحدة زاخرة بالأعمال البطولية التى تم تطويرها. فى رأيه ، إن كل مسرحية تحمل شيئًا من سابقتها وتطوره حتى تصبح رسالتها مكتملة تمامًا"[٤٧] . كل من الاختزال والتكرار (للموضوعات) مكون للاستراتيچية الدرامية : يعمل كلاهما ليس فقط مع التنظيم البنائى لعمله، ولكنهما أيضًا مكونان مهمان بالنسبة إلى النقد الأيديولوجى للمجتمع الإسرائيلى ولأحلامه المشتركة[٤٨] .

لكل هذا ، يطيع مسرح ليڤن نصيحة "أن يكون ذا مغزى مرتبط بالواقع". فقد قبضت مسرحياته الساخرة الأولى على جانب من الحالة المزاجية القومية، وقدمت على الأقل كوميديا محاكاة ساخرة، وهو الشيء الذى لم تفعله سوى قلة من كتاب المسرح الإسرائيلى الجادين . ربما يكون هو أكثرهم جميعًا استمرارًا سياسيًا ، آخذًا كثيرًا من الموضوعات الاجتماعية إلى منتداه، فلا يقتصر على ظاهرة واحدة، مثل الصهيونية، أو الصراع الإسرائيلى الفلسطينى . أما بناؤه المتصاعد للقمع فيبرز من خلال النزاع الداخلى للمجتمع الخاص به ، وهو ما يشبه أيضًا رفضًا للواقع السياسى .

يضع ليڤن مرآة تعكس المجتمع الذى يعيش فيه . فقد اختار المجتمع ، وأثبت الواقع هذا ، لأنه لم يكن دون مقابل أن يكون ليڤن أكثر كتاب المسرح إثارة للجدل فى إسرائيل – ليكسر المرآة التى تعكس الوجه القبيح . وفى وقت مسرحية "هيفيتز" قال الأستاذ إدى سيمح Eddy Zemah إن ليڤن يصور مجتمعًا في أثناء تحوله ليصبح فاشيًا ... واليوم أعرف أن وجهة نظر سيمح Zemah كانت أساسية، وأن ليڤن كان مباركًا بموهبة تنبؤية تقريبًا. عمد المجتمع الإسرائيلى إلى المرور بعملية يصبح بعدها فاشيًا، وأصبح بالتدريج مشابهًا لشخصيات ليڤن... حاول حانوخ ليڤن مرة إثرمرة أن يصنع شرخًا فى جدار لامبالاة جمهوره إزاء المعاناة الإنسانية ....(٩)

لاشك أن ليڤن أراد أن يستخلص مشاهدوه صورة مجتمعة من صوره المشوهة للفساد والشر والقسوة والنسبية الأخلاقية، وإنكار ألم الفقد واستمراره، وإن لم يكن غالبًا ما يخفق بشجاعته المضحكة . والأكثر أهمية ، هو أنه يعكس العنف فى الدراما الخاصة به، عن طريق الصور المختزنة لأكثر المناطق الإنسانية

إظلامًا من ذلك، مع الحرب والفقد . موضوعاته الداعرة التى يستخدمها بغرض السخرية هى إجابته عن "بقاء" الأيديولوچيا المشكوك فيه .

لقد لمس ليڤن – من دون شك – بعض الأعصاب، وبذلك سمح لمجتمعه بقدر من إمكانية المواجهة مع ذاته ، وهى وسيلة للسخرية من الذات، والتعامل مع الألم بموضوعية، وحتى الضحك منه ، والوصول إلى مشكلات لا يمكن أن تطفو على السطح بوسيلة أخرى . ربما يكون هذا ، وليس الانحياز أو غير الانحياز السياسى ، هو السبب فى شعبيته من جهة، وفى انتشار أعماله من جهة أخرى .

عالم ليڤن هو عالم يُعرى المطلقات التقليدية . ورؤيته رؤية شخصية متوترة، برغم إعجابه بكل من التراث الأسطورى اليهودى والأوربى . لا تقدم اليهودية أملاً فى الخلاص . "فالإله ليس موجودا ليساند أى فرد فى عالم حانوخ ليڤن"[٥٠] . وتأكيده على التضحية ذو علاقة ضئيلة بالفكرة الرومانسية للخلق الإلهى بعد التدمير . إن فريدريك شليجل Friedrich Schlegel ، على سبيل المثال ، يرى التضحية والموت والإبادة الإنسانية بصورة مثالية ، وكأساس وشرط ضرورى للخلود الذى يأمل فيه الناس كلهم . ترفض رؤية ليڤن هذه المثالية الرومانسية الفاسدة . فتضحيته ليست تضحية نبيلة ، بل تضحية مأساوية ، هى فقط صورة مجازية متشائمة للتقدم الذى لا مفر منه للحياة الإنسانية . إذا لم يكن هناك إله ، ولا خلاص أبدًا ، فلن يمكن أن يكون هناك خلاص فى الصهيونية، والتى أكدها مسرح ليڤن بشدة . ومع ذلك، فعمله يمثل إنجازًا مهمًا داخل مضمون الدراما الإسرائيلية . ومسرحياته توضع بين المسرحيات القلائل منذ مسرحيات ألونى Aloni لتتجاوز المكان والزمان الحاليين، ولتقدم رسالة"عالمية، مشتقة – وموجهة توجيهًا مطلقًا – من إسرائيل فى الثلاثين عامًا الماضية، ولكنها يمكن تطبيقها فى أى مجتمع حديث .



تهيا دانون فى دور أم ناجى فى مسرحية "جورديش" لهيلل ميتلبونك، ١٩٩٣



الخاتمة

أصبح الدور السياسى التقدمى للفن دورًا لعرض الأيديولوچيا واستنطاقها... وهذا أقوى سلاح للسيطرة الاجتماعية [1].

وأكثر من أى فن آخر ، يتطلب المسرح مصداقية" [2].

تمت الإشارة خلال هذا الكتاب إلى أن المسرحيات ذات المضمون السياسى الذى يمكن تعرفه، بما فى ذلك تلك التى تشتمل على "الأيديولوچيا المستهدفة" Target ideology - لا تكون الجسد الكامل للدراما الأصلية التي قدمت فى إسرائيل . فقد توجت المسرح الإسرائيلى تنويعات فى الموضوعات وغزارة فى الأشكال منذ الأزمنة الأولى فى تطور الدراما . وقد قدم مَنْ يطلق عليهم كتاب المسرح "السياسيون" أنفسهم باستمرار مادة تثير الاهتمام فى أضيق الحدود. كتب هلليل ميتلبنكت Hillel Mittelpunkt برقة مجازات شعرية للعلاقات الإنسانية. ومع ذلك، فمن بين أولئك الذين خارج المجال السياسى ، عبرت أعمال يوسف بار يوسف Yosel Bar Yosel فقط حدود إسرائيل لتحقق نجاحًا فى الخارج. إن النجاح العالمى ليس وحده بالطبع مجال تقييم المسرحية ، مع أن دراما سوبول تستحقه بصفة استثنائية . يخشى المرء أنه فى حالات أخرى يكون غالبًا مثل هذا النجاح مسألة انفعال وليس جودة. قليل من المسرحيات التى عرضت خارج إسرائيل ربط بين الاثنين ، إحداها مسرحية "جيتو" لسوبول . ومع ذلك، فليس هناك شك أن أكثر المسرحيات التى تعرضت للجدل والمناقشة فى إسرائيل وفى خارجها، وأكثر الكتاب الدراميين شهرة ، هم أولئك الذين ارتبطوا بشكل ما بالخطاب السياسى . وغالبًا ما يتمنى كتاب المسرح السياسيون أن يواجهوا الجمهور الأجنبى بالمشكلات المحلية تحت شعار الخلاف ، مع أن

"الخلاف" فى إسرائيل يتخذ شكلاً مختلفًا . وفى وجه مطلب شرعى ، ينطوى على مغالطة ، وإيمان بالوحدة الأيديولوجية اليهودية ، يؤكدون للجمهور الأجنبى وجود إجماع ليبرالى فى الرأى فى إسرائيل يعارض أمثلة معينة لسياسة الحكومة، خاصة تلك المتعلقة بالفلسطينيين .

ومهما يكن النوع الأدبى أو الوثائقى أو الواقعى أو الساخر أو المجازى التاريخى أو الرمزى ، تتحل الموضوعات السياسية والاجتماعية للدراما إلى انشغال واحد مسيطر ؛ مثل دين إسرائيل العلمانى ، وهو الصهيونية . بالنسبة إلى الدراما ، الصهيونية ظاهرة متعددة الجوانب، يكون الغزو فى جوهرها ومسائل الهوية والشتات والدين دعائمها . كل مسرحية فى هذا الموضوع توضح بعض الملامح البراقة، وتعرض كل منها وجهًا مختلفًا، في حين تدور حول المشكلة نفسها . ليس الجدال سياسيًا على الإطلاق، بل هو أخلاقى ، فيما يتعلق بالرؤية الأخلاقية للمجتمع ، وقد تم تلخيصه بطريقة مؤثرة فى مسرحية سوبول "ليلة اليوم العشرين" . يكمن تحت قلق المستوطنين إزاء مبدأ مشروعهم ، أن نزوعهم البدهى إلى اعتباره مشروعًا قد لا يستحق الجهد دون تصميم أخلاقى مُسبق . يقاوم موسى Moshe ، وهو أحد الرواد، تحوله إلى بيان رسمى ، يقول: "لمرة واحدة فى حياتنا أتيحت لنا فرصة مثل هذه لكي نبدأ كل شىء من جديد من البداية . هل يجب علينا إذن أن نقوم بذلك بطريقة أوتوماتيكية ؟ أبسبب الضغط ؟ والأساطير المتعفنة؟" ينطوى كلامه على أنه هو ومعاصريه يجب أن يتخطوا "القيود المعنوية للأسطورة"(وهى إحدى عبارات أفراهام عوز Avraham Oz الشهيرة) [4] برغم كل الخطر المرتقب فى كونه خارجًا عن الأيديولوجية المسيطرة .

وبسبب النقاش الذى أحاط بالأخلاق، وليس بالسياسة الحقة، فقد تجاوزت المسرحيات سياسات الأحزاب . فهى تدرس الحس والهدف وليس الاتجاه العملى، وتدرس الروح وليس الجسد .إن الروح والجسد، أو هرتسل Herzl وفرويد Freud يمثلان العناصر المتعادية المزعومة ، أى إسرائيل والصهيونية على وجه الخصوص . ففساد إحداهما يؤدي إلى فساد الأخرى ، والإصلاح سوف يؤدى إلى إصلاح. ومثل آخرين معنيين بالرخاء الأخلاقى للبلاد ، استغرق كتاب المسرح السياسيون بطريقة تنبؤية فى روح الأمة مما يثبت، متعالين بمهمتهم التدوينية، ليصبحوا مستشاريها مما يثبت، حقيقة أن اهتمامات الدراما ترتبط بمسائل العناصر الثقافية وليس العملية الوقتية. إن إسرائيل لم تفقد وعيها بالمفاهيم الأخلاقية التى ميزت الثقافة اليهودية منذ البداية .

وبالإضافة إلى انشغالها الذى يصل إلى حد الاستحواذ تقريبًا على الصهيونية وعلى المثاليات الأخلاقية للصهيونية ، تبحث الدراما أيضًا عن شىء يمكن اعتباره ممثلاً للبطل أو "الذات" ، [5] وذلك بعد رفضها لأيقونة الصابرا . ومهما يكن من انطوائها المطلق على ذاتها، فلن يكون من المناسب لها أن تتشابه مع سلفها . فبطل الصابرا قد مات . وتغيرت الأيقونة المرئية واللفظية التى ألهمته . واختفت الصورة التى فَعلت الأساليب والتطورات والتأثيرات المتعددة للدراما بصفة مبدئية . ومنذ ليفن إلى آخر مسرحية كتبها كتاب المسرح الشبان ، وكان كثير منهم نساء ، فقد أصبح بطل الصابرا تشويشًا غريبًا لذاته، وعنيفًا وخاويًا ومراوغًا . ففى إحدى المسرحيات يُعد لجريمة اغتصاب، وهو فظ فى مسرحية أخرى ، ومدمن فودكا وسفاح أطفال . غالبًا ما تقول هذه الصور عن بناء الأمة أقل مما يقوله الكتاب الماديون المتأمركون المسيطرون على التليفزيون، والذين يشوهون سمعته .

وحتى الآن، فى بحثها عن بديل للهوية الإسرائيلية ، لم تقدم الدراما سوى حكم سلبى من خلال أمثلة لما لا يجب أن يكون عليه الإسرائيلى. ويعد دانى هوروفتس Danny Horowitz أحد القلائل الذين حاولوا تحديد نوع من التفرد لجيله ، وهو شىء انتزع من الصورة الجمعية المحمية. "عندما تبدأ فى الترويج لمفهوم أصبحت مدمنًا له ، وتفقد صلتك بالواقع .... فلن يكون من قبيل المصادفة أن تُكتب مسرحيات عن كستنر و يننجر و يار (اسمه الحركى أفراهام سترن Avraham Stern، قائد عصابة شتيرن) . كان الثلاثة جميعًا يؤمنون بالتفرد، ونحن ، بدورنا ، نستشعر بالحاجة إلى الانفصال عن الرؤية النمطية للواقع" [٦] . اعتراض هوروفتس Horowitz على أولوية الجمعى بسخرية كامنة فى مجموعة من الرجال مرتبطة بالشتات، والذين لم تقدم أقدارهم سوى القليل لتوحى بالفردية.

وحتى ، مع تلاعب الكتاب المسرحيين ، فهم يقولون شيئًا عن إسرائيل، وعن ما هو إسرائيلى . تتحدث شخصيات جوردوش و Elig stern Gera فى مسرحية "درس للوطن" Allesson for the Homeland (١٩٨٣) ، وكستنر ويننجر وهرتزل وفرويد فى مسرحية :"إنها تدور" It Goes Around (١٩٧٠) لـ يوسف موندى و رواد بيتانيا، وآخرين كبدائل لكتاب المسرح ، خارجين عن زمانهم ومكانهم لينضموا إلى الجدل حول إسرائيل الحديثة . يجعلهم الكتاب متحدثين رسميين ذوى صلة بزماننا ، والنقاد والجمهور الإسرائيلى على حد سواء يبحثون عن معنى له صلة relevance ، وهى كلمة قد فُسرت فى النقد الدرامى الإسرائيلى تمامًا كمصطلحات سياسية . ربما يبرر نوع الارتباط الخاص بها وجود الدراما فى ثقافة لاتزال تنظر إلى المسرح بشكل؛ ولكنها أيضًا مبدأ درامى.

ادعى أحد الأكاديميين الألمان المعروفين أنه إذا اختفت كتب التاريخ كلها من العالم ، وبقيت المسرحيات فقط ، فلن يكون هناك افتقار إلى المعرفة عن تطور المجتمع الإنسانى [٧] . ينطبق هذا على إسرائيل بسبب حداثة تاريخها، والعلاقة بين المجتمع والمسرح . فقد احتفظ المسرح الإسرائيلى بوظيفته التوجيهية التقليدية ، ليعلق ويعقب تقريبًا إلى درجة المشاركة فى العمليات الاجتماعية . فى الحقيقة ، يحدث هذا باستمرار على مشارف العملية الاجتماعية المقبلة . وكشيء أكثر من مجرد وسيلة فنية من أجل تفسير الواقع ، أثرت الدراما الإسرائيلية فى الواقع، عن طريق تناول الموضوعات التى لو لم تتناولها لظلت أقل إثارة للجمهور من الناحية التمثيلية ، مثل العلاقات الإسرائيلية - الفلسطينية، والعلاقات الدينية - العلمانية . لذلك فإن الدراما الإسرائيلية السياسية لم تُشاهد فقط كعمل مسرحى أو فني أو كتجربة مسرحية ، ولكن كحافز للمناقشة، والذى غالبًا ما يرتبط بشىء معروف للجمهور، ولكنه لا يُقدم على خشبة المسرح. فيستغل الفنان خشبة المسرح كمنتدى .

إن إعادة عروض المسرح الإسرائيلى لذات قيمة وثائقية تتساوى مع تلك القيمة الخاصة بأنماط الأبحاث الأخرى ، وربما تكشف حتى ما لا تكشفه المصادر الأخرى ، للسبب نفسه الذى تعبر عنه بصدق النظرة الموضوعية لمجموعة معينة ... (النصوص المسرحية) تقوم بدور محورى فى التغيير المستمر فى صورة الذات الجمعية الخاصة بنا .

إن عنف الجدل العام ، الذى أثار المسرحيات العبرية، أو المعالجات المراوغة بمهارة للأعمال الأجنبية ، يشهد مركزية الدراما وسلطتها فى الحياة الثقافية للبلاد .

فخاصيتها نفسها كمكون أساسى للخطاب السياسى تضع الدراما فى خطر؛ أولاً : فبينما يتمنى المشاهدون أن يروا الواقع منعكسًا فوق خشبة المسرح ، فهم لا يوافقون عندما يختلف التصوير عن تجربتهم . تكون "لايحدث مثل هذا فى الحياة الحقيقية" ، هى العبارة النقدية المعادة مرارًا وتكرارًا. فالنقاد والمراقبون والجماهير يأخذون المسرحية كشريحة من الحياة وليس كابتكار، ولهذا يسمحون للفنان بحرية قليلة . وثانيًا: إن الأشياء التى تمثل الواقع فى المسرحيات السياسية غالبًا ما تثير شعورًا بالمهانة بل أكثر مما يثيره الواقع نفسه . علق المخرج عوديد فلدمان Oded Feldman بعد ردود الفعل العنيفة على مسرحية سوبول "أعراض القدس" بأن العامة يأخذون الأحداث فى الأراضى المحتلة كشىء مسلم به، ولكنهم يفقدون الضوابط كلها عندما يرون هذه الأحداث ممثلة فوق خشبة المسرح. كان أحد مصادر الشكوى من الرقابة فكرة إلغاء العرض بدلاً من إلغاء الواقع الفعلى.

يوجد فى إسرائيل تشابه بين المادة فى مسرحية سياسية أصلية وما يُقدم على صفحات صحيفة ثقافية جادة . ولقد أعطى هذا الدراما السياسية سمة غير عادية سواء كان ذلك لخيرها أو لعكسه . فطبيعتها الاستطرادية نفسها هى البلسم الذى يسمح أحيانًا لتدفق الصوت بأن يُسمع بوضوح . هذا هو إنجازها لبلادها الذى لا يُقدر بشىء آخر ، ولأدبها وثقافتها ككل .

Notes

INTRODUCTION

1 Anita Shapira, 'Introduction', Yehuda Reinharz and Anita Shapira (eds.), *Essential Papers on Zionism* (London, Cassell, 1996), p. 12.
2 See Amos Elon, *The Israelis: Founders and Sons* (London, Sphere Books, 1971), p. 11.
3 Yaakov Hasdai, *Truth in the Shadow of War* (Zmora, Bitan, 1979), p. 80.
4 Gershon Shaked, *The Shadows Within* (Philadelphia, Jewish Publication Society), p. 150.
5 Adir Cohen, 'From the struggles of the original play' [Hebrew], *Moznayim*, vol. 12, no. 5–6, April–May 1961, p. 435.
6 Emanuel Sivan, *Myth, Portrait and Memory* [Hebrew] (Tel Aviv, Ma'arakhot), p. 122.
7 Shosh Weitz (ed.), *Summary of the Activities of Public Institutions for Culture and Art in Israel* [Hebrew] (Centre for Information and Research, July, 1994), pp. 31–46.
8 Dan Urian, 'Introduction' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, p. 7.
9 Moshe Shamir quoted by Avraham Oz, 'Chasing the subject: the tragic as trope and genre and the politics of Israeli drama' [Hebrew], *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, p. 141.
10 Dan Urian, 'The stereotype of the religious Jew in Israeli theatre', *Assaph C*, no. 10, 1994, p. 134.
11 Dan Urian, 'Introduction' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, p. 7.
12 Ben-Ami Feingold, 'Israeli theatre now' [Hebrew], *Moznayim*, vol. 57, no. 2, December 1992, pp. 34–6.
13 Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* (London, Routledge, 1990) p. 94.
14 Urian, 'Stereotype of the religious', p. 134.
15 Marvin Carlson, *Theatre Semiotics (Signs of Life)* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990), p. 12.
16 Urian, 'The stereotype of the religious', p. 132.

1 THE 'ENTERPRISE' AND ITS REINFORCEMENT IN THE DRAMA OF THE 1950S

1 Max Brod (ed.), *The Diaries of Franz Kafka 1910–1923* (Harmondsworth, Penguin Books, 1978), p. 148.
2 Michael Keren, *The Pen and the Sword. Israeli Intellectuals and the Making of the Nation State* (San Francisco and London, Westview Press, 1989), p. 27.
3 Hayyim Hazaz, 'Creation, the act of victory over chaos' [Hebrew], *Moznayim*, vol. 23, no. 2, July 1966, p. 133.
4 Itamar Even-Zohar, 'Hebrew literature in Israel: an historical model' [Hebrew], *Hasifrut*, vol. 4, no. 3, July 1973, p. 432.
5 Keren, *Pen and the Sword*, p. 35.
6 *Ma'aleh* 2 January 1957, quoted in Gid'on Ophrat, *Israeli Drama* [Hebrew] (Jerusalem, Tcherikover Publishers, 1975), p. 86.
7 Leah Porat, quoted in Ophrat, *Israeli Drama*, p. 85. This is a somewhat Zhdanovist viewpoint. Andrei Zhdanov was Stalin's chief cultural commissar who, in 1934, set out the official doctrine of Socialist Realism: artists and architects were to follow the creed of 'revolutionary romanticism' and depict the officially sanctioned vision of the new society.
8 See Dan Miron, *Facing the Silent Brother* [Hebrew] (Jerusalem, Keter, 1992), p. 200.
9 Yoram Matmor, *Mahazeh Ragil* (An Ordinary Play), (1956), in *Proza*, no. 19–20 January–February 1978, pp. 36–47.
10 Moshe Shamir quoted by Avraham Oz in 'Chasing the subject', p. 141.
11 Elite corps of the pre-Israel Defence Force army, the Haganah. The *Palmah* was disbanded with the creation of the I. D. F. in 1948.
12 See Emmanuel Sivan, *Myth, Portrait and Memory* [Hebrew] (Tel Aviv, Ma'arakhot, 1991), p. 193.
13 Israel Goor, 'The comrades' Jimmy and Habimah's Jimmy', *Batzipiah Lateatron, Bamah*, no. 87–88, Summer 1981, pp. 92ff.
14 Performed at the Cameri Theatre.
15 Waves of immigration from 1881 to 1933.
16 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, Or Am, 1989, p. 82.
17 Ibid., p. 102.
18 Danny Horowitz, 'Eli Geva, the teacher of the homeland' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, October 1993.
19 Cohen, 'From the struggles', p. 434.
20 Yisrael Goor, 'Chapters of the original play in the State of Israel' [Hebrew], *Bamah*, no. 38–39, Summer 1968, p. 8.
21 Cohen, 'From the struggles', p. 434.
22 Quoted in Ophrat, *Israeli Drama*, p. 36. See also Goor, 'Chapters of the original play', pp. 12, 14.
23 Performed at the Cameri Theatre.
24 After an incident in his first version of his play had been censored, Shaham described the horror with which a 'higher authority' viewed a

scene in which the soldiers send an Arab prisoner to fetch wood, hoping he will explode a mine and save an Israeli life. This 'authority' was apparently offended by the military realism of the play. Quoted in Ophrat, *Israeli Drama*, p. 37.

25 Natan Shaham, 'They Will Arrive Tomorrow', in *Bamah*, no. 66, Summer-Autumn 1975, p. 17.
26 Hayyim Shoham, *Challenge and Reality in Israeli Drama* [Hebrew] (Bar Ilan University Press), 1975, p. 75.
27 Yisrael Goor, 'Baring the soul at the time of attack' [Hebrew]. *Bamah*, no. 40, Winter 1969, p. 129.
28 In 1958 Yizhar was refused one of the most prestigious of Israel's literary prizes, the Bialik Prize, not because of any qualitative judgment of his writing, but because of his iconoclastic ideological stance.
29 David Canaani, quoted in Yitzhak Laor, 'We are the twelve in the pits' dust' [Hebrew], *Ha'aretz*, 29 April 1990; also in Laor, *We Are Writing You, Homeland* [Hebrew] (Hakibbutz Hameuchad, 1995), p. 52.
30 Ibid.
31 Cohen, 'From the struggles', p. 435.
32 See Nurit Gertz, *Hirbat Hiz'ah and the Next Morning* [Hebrew] (Tel Aviv, Tel Aviv University Press, 1983), p. 70.
33 See Lucien Goldmann, *The Hidden God* (London, Routledge and Kegan Paul, 1956).
34 Dina Porat, 'Attitudes of the young State of Israel towards the Holocaust and its survivors', Laurence J. Silberstein (ed.), *New Perspectives on Israeli History* (New York and London, University of New York Press, 1991), p. 166. See also Sivan, *Myth, Portrait and Memory*, pp. 76–7, 98.
35 See Sivan, *Myth, Portrait and Memory*, p. 76.
36 Yigal Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 38.
37 Ibid., p. 35.
38 Myron J. Aronoff, 'Myths, symbols and rituals of the emerging state' in Silberstein, *New Perspectives*, p. 181.
39 Laor, *We Are Writing You, Homeland*, p. 52.
40 Goor, 'Jimmy', p. 94.
41 See Sivan, *Myth, Portrait and Memory*, pp. 35–39.
42 Laor, 'We are the twelve', p. 58.
43 Performed at the Cameri Theatre.
44 Nahman Ben-Ami, 'The heroes are tired' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 13 November 1956.
45 'With slow steps ...' [Hebrew] (author not named), *Proza*, no. 19–20, January-February 1978, p. 36.
46 Ibid., p. 37.
47 Ibid., p. 38.
48 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 44.
49 Ehud Ben Ezer, 'Breaking through and besieged' [Hebrew], in *Keshet*, no. 3, Summer 1968, p. 124.

50 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 39.
51 See Mitchell Cohen, *Zion and State* (New York, Columbia University Press, 1992), pp. 201–60.
52 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 40.
53 Matmor's satirical comments about the drama of his day imply the nature of many of the dramatic norms, not least of all, the *Palmah* hero. His 'author' says of Yitzhak, the moral arbiter in the play: 'Yitzhak isn't the hero. He's not active or positive enough'.
54 'With slow steps . . .', p. 38.
55 Leah Porat quoted in 'With slow steps . . .', p. 38.
56 'With slow steps . . .', *Proza*, p. 38.
57 See Shimon Levi, *The Altar and the Stage* [Hebrew] (Or Am, 1992), p. 185.
58 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 44.
59 Hayyim Gamzu, '*An Ordinary Play* at the Cameri' [Hebrew], *Ha'aretz*, 13 November 1956.
60 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 42.
61 In a story by Aharon Meged, 'An unusual deed', in D. Rabikovitz (ed.), *New Israeli Writers* (New York, 1969), a similar stereotypical wife is named Ziona.
62 Matmor, *An Ordinary Play*, p. 46.
63 For example, in Yehudit Hendel's *The Street of Steps* [Hebrew] and Yosef Bar Yosef's *Tura*.
64 See, for example: Natan Shaham, *Call Me Siomka* (1950); Aharon Meged, *Hedva and I* (1954); Moshe Shamir, *A House in Good Order* (1961); Ehud Ben Ezer, *The Quarry* (1964) [all Hebrew].

2 ZIONISM ON THE STAGE: YEARS OF PROTEST

1 See Susan Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* (London, Routledge, 1990), p. 112.
2 Shmuel Schneitzer, *Ma'ariv*, 5 November 1982.
3 '*Protocol*: Oh what a lovely cultural war' [Hebrew], *Nekudah*, 2 May 1984, p. 70. Author's name not listed.
4 Ibid.
5 Amos Oz, *In the Land of Israel* (London, Flamingo, 1983), pp. 151–2.
6 At a meeting at the Israel Museum where a 'heroic' experiment to bring together artists from the Right and the Left under the auspices of the journals *Akhshav* and *Nekudah*, 'the Right did not appear with [its] writers', only representatives of the religious groups. (*Ha'aretz*, 7 December 1990).
7 'Oh what a lovely cultural war', *Nekudah*, 3 June 1988, p. 70.
8 Dan Urian, *The Judaic Nature of Israeli Theatre: a Search for Indentity* (trans. Naomi Paz), unpublished manuscript, p. 93.
9 Avraham Oz, 'A note on the tragic Israeli situation as a challenge to the theatre' [Hebrew], *Siman Keriah*, no. 12–13, 1981. See also 'Chasing the

subject: the tragic as trope and genre and the politics of Israeli drama' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, pp. 137ff.

10 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
11 Eric Bentley, *The Theatre of War.* (London, Eyre Methuen, 1972), p. 358.
12 David Alexander, *The Court Jester and the Ruler. Political Satire in Israel 1948–1984* [Hebrew] (Tel Aviv, Sifriat Poalim, 1986), p. 145.
13 Ibid.
14 Performed at the Cameri Theatre.
15 See Yigal Boorstein, 'The people of "Everything's Okay"' [Hebrew], *Ha'aretz*, 15 May 1970.
16 Hanokh Levin, *The Queen of the Bathtub* [Hebrew] in *Mah Eikhpat Latzippor* (Hakibbutz Hameuchad, 1987), p. 66.
17 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 20.
18 The word *sabra* is a corruption of the Hebrew word *tzabar* which means both a native-born Israeli and a prickly pear.
19 Levin, *Queen of the Bathtub*, p. 66.
20 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 50.
21 Levin, *Queen of the Bathtub*, p. 66.
22 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 14.
23 Ibid.
24 Levin, *Queen of the Bathtub*, p. 89.
25 Ibid., p. 91.
26 Ibid.
27 Ibid., p. 89.
28 Boorstein, 'Everything's okay', pp. 61–2.
29 Ibid.
30 See Moshe Zimmerman, *The End of the Myth: Hebrew Drama Following the Six-Day War* [Hebrew], (unpublished Ph.D thesis, Tel Aviv University, 1991), p. 65.
31 Ibid.
32 Performed at the Tzavta Theatre.
33 Alexander, *The Court Jester*, p. 142.
34 Amos Kenan, *Comrades Tell Stories About Jesus* [Hebrew] in *Mahazot* (Tel Aviv, Proza Books, 1978), p. 15.
35 Ibid., p. 14.
36 Ibid., p. 15.
37 This refers to Moshe Shamir's *Hu Halakh Basadot* (He Walked in the Fields), credited as the first Israeli play. It was produced in 1948 on the back of army lorries in the battlefield. It achieved great popular success and both disseminated and reflected many of the popular doctrines of the day.
38 Shosh Avigal, 'When and why are plays banned in their entirety?' [Hebrew], *Hadashot*, 28 July 1989.
39 Oz, 'A note on the tragic situation', pp. 284ff.

40 Ibid.
41 A Jew of Spanish origin, now predominantly from the Middle East and Africa.
42 Peformed at the Haifa Municipal Theatre.
43 N. Ben Ami, 'Two plays at the Haifa Theatre' [Hebrew], *Ma'ariv*, 8 July 1975.
44 Performed at the Carmeri Theatre.
45 See Zimmerman, *The End of the Myth*, p. 112.
46 Prostitute of Jericho who saved the spies sent by Joshua by hiding them in her house (Joshua 2:1–21; 6:17, 22–25).
47 Josef Mundi, *Moshel Yeriho* (The Ruler of Jericho), (Tel Aviv, Akshav, 1975), p. 56.
48 Ibid., p. 35.
49 For example, S. Yizhar, *Hashavui* (The Prisoner) 1948; Amos Kenan, *Haderekh el Ein Harod* (The Road to Ein Harod) 1984, 1985; David Grossman, *Hazeman Hatzahov* (The Yellow Wind) 1987.
50 Mundi, *The Ruler of Jericho*, p. 25.
51 Israel Goor, 'A distorted reflection' [Hebrew], *Batzipiyah Lateatron*, *Bamah* no. 87–88, Summer 1981, p. 68.
52 Goor, 'A distorted reflection', p. 68.
53 N. Oren, *Yedi'ot Aharonot*, 5th September 1980.
54 Bennett, *Theatre Audiences*, p. 112.
55 '*The Palestinian Girl* in the mirror of psychohistory', [Hebrew] *Ma'ariv* 1st November 1985.
56 E. D. Hirsch's term, quoted in Robert Boyers, *Atrocity and Amnesia* (Oxford and New York, Oxford University Press, 1985), p. 6.
57 T. Rubinstein, 'A group – get up and go' [Hebrew], *Iton* 77, no. 40–41, April–May, 1983, p. 39.
58 'A. B. Yehoshua, 'A summary of the festival of "alternative theatre" in Acre', [Hebrew] *Iton* 77, no. 24, 1980, p. 8.
59 Giora Manor, 'A return to realism?' [Hebrew], *Bamah*, 94, Winter, 1983, p. 5.
60 Michael Handelsaltz, 'Even the good are bad' [Hebrew], *Ha'aretz*, 20 October 1983.
61 See Graham Holderness, *The Politics of Theatre and Drama* (Basingstoke and London, Macmillan, 1992), p. 12.
62 Playwright Motti Lerner in a lecture at the Oxford Centre for Hebrew and Jewish Studies, 1989.
63 Michael H. Heim and Simon Karlinsky (ed.), *Letters of Anton Checkhov* (London, The Bodley Head, 1973) p. 200.

3 THE ISRAELI-PALESTINIAN WAR

1 See Dan Urian, 'Theatre and the Intifada' in *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995, pp. 207–20; also 'The emergence of the Arab image

in Israeli theatre 1948–1982' in *Israel Affairs*, vol. 1, no. 4, Summer 1995, pp. 101–27.

2 Shosh Avigal, 'Everyone wants to live', *Modern Hebrew Literature*, no. 11, Autumn-Winter 1993, p. 19.

3 Aviva Sha'avi, 'Sobol syndrome' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot* 15th January 1988.

4 Performed at the Tzavta and Cameri theatres, revived at the Beer Sheva Theatre.

5 Performed at the Tzavta Theatre.

6 Miriam Kainy *Kmo Kadur Barosh* (Like a Bullet in the Head), photocopy, p. 27.

7 Ibid., p. 34.

8 Performed at the Neve Tzedek Theatre.

9 Performed at the Haifa Municipal Theatre.

10 A militant right-wing organisation headed by Rabbi Meir Kahane advocating the expulsion of the Arabs from Israel.

11 Yehoshua Sobol, *Hapalestina'it* (The Palestinian Girl) (Or Am, 1985), pp. 44–5.

12 Ibid., p. 72.

13 Yitzhak Laor, *Ephraim Returns to the Army*, photocopy, p. 26.

14 Ibid., p. 38.

15 Ibid., p. 13.

16 Avraham Oz takes a less positive view of the play, deeming it 'a convenient instrument of self-exoneration in the tradition of liberal Zionist apologetics, its political idiom infected by condescension and voyeurism'. In an interview, according to Oz, Hazor revealed that one of the earlier versions of the play located the action in pre-1948 Palestine, the characters being members of an anti-British underground group, the Stern Gang. Oz, 'Chasing the subject', *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, part 2, 1995, p. 151.

17 Ran Gilboa, 'After all there's something new in Acre' [Hebrew] *Ha'ir*, 10 October 1990.

18 Performed at the Cameri Theatre.

19 A. P. Foulkes, *Literature and Propaganda* (London and New York, Methuen, 1983), p. 79.

20 Motti Lerner, *Hevlei Mashiah* (The Pangs of the Messiah), (Or Am, 1988), p. 83.

21 Ibid., p. 27.

22 Giora Manor, *Al Hamishmar* 21 June 1987.

23 Michael Handelsaltz, *Ha'aretz*, 23 June 1987.

24 'You can't argue', *Jerusalem Post* 23 October 1987.

25 Gidi Avivi, 'The pangs of Ofra' [Hebrew], *Kol Ha'ir* 27 March 1987.

26 Ibid.

27 Boyers, *Atrocity and Amnesia*, p. 19.

28 For an exposition of urban space as a political forum see Mitchell

Berman, *All That is Solid Melts Into Air* (London and New York, Verso, 1983).
29 Lerner, *Pangs of the Messiah*, p. 47.
30 Leviticus 26, 27ff in *The Palestinian Girl*, p. 49.
31 A. B. Yehoshua's *Na'im*. Na'im, an Arab boy, quotes from one of the Hebrew poet H. N. Bialik's poems. Amos Kenan's Mahmoud in *The Road to Ein Harod* quotes part of a nationalistic poem by the Hebrew poet Saul Tchernichowsky.

4 ZIONISM ON THE STAGE: SOBOL'S CASE

1 Herbert Lindenberger, *Historical Drama* (Chicago, University of Chicago Press, 1975), p. 12.
2 Ibid., p. 6.
3 Eric Bentley, *The Theatre of War* (London, Eyre, Methuen, 1972), p. 358.
4 Yosef Mundi, 'My theatre' [Hebrew], *Iton* 77, no. 84–85, January–February 1987, p. 103.
5 Bennett, *Theatre Audiences*, p. 161.
6 The 1927 act permitting theatre censorship in Israel was repealed in 1991.
7 Shoshana Weitz, 'The socio-political role of Israeli theatre' *Ariel* n.d.
8 Yehoshua Sobol, 'An artist in his land' [Hebrew], *Bamahaneh*, no. 10–11, September 1983, p. 15.
9 Sobol in Clive Sinclair, 'Joshua Sobol: Interview', *Index on Censorship*, vol. 14, no. 1, February 1985, p. 25.
10 Sobol in Yehudit Livna, 'What's bothering Yoash Shapiro?' [Hebrew], *Davar*, 14 March 1974.
11 Amos Oz, 'The way of the wind' in *Where the Jackals Howl* (London (trans. Maurie Goldberg-Bartura), Fontana Books, 1983).
12 Yehoshua Sobol, *Sylvester '72* (photocopy, 1974), p. 14.
13 Sobol in Livna, 'Yoash Shapiro'.
14 Sobol, *Sylvester '72*, p. 11.
15 Ibid., p. 4.
16 Yisrael Goor, 'Another well-parked evening at the Stage 2 of the Haifa Municipal Theatre' [Hebrew], *Batzippiyah Lateatron* [In the hope of a theatre]. *Bamah*, no. 87–88, Summer 1988, p. 62.
17 Sobol, *Sylvester '72*, p. 23.
18 Boaz Evron, 'An allegory of father and sons' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, 10 April 1974.
19 Ibid.
20 Sobol, *Sylvester '72*, p. 29.
21 Ibid., pp. 32–3.
22 J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 3* (New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1991) pp. 182–3.
23 Lecture, Oxford, 18 May 1995.
24 Performed at the Habimah Theatre.

25 David Horowitz, *My Yesterday* [Hebrew]. (Tel Aviv and Jerusalem, Schocken Books, 1970), p. 105.
26 *Kehiliyatenu* (a collection published by kibbutz Hashomer Hatza'ir on the Haifa-Jadeh road) [Hebrew], 1922, p. 55.
27 Yehuda Yaari, *When the Candle Was Burning* (1932; London, Gollancz, 1947).
28 Elkanah Margalit, *The Shomer Hatza'ir: From a Youth Group to Revolutionary Marxism 1913–1936* [Hebrew] (Hakibbutz Hameuchad, 1971), pp. 97–99.
29 Amos Elon, *The Israelis – Founders and Sons* (London, Sphere Books, 1971), p. 148.
30 David Horowitz, *My Yesterday*, p. 106.
31 Yehoshua Sobol, *The Night of the Twentieth* [Hebrew] in *Proza*, no. 3, p. 18.
32 Ibid., p. 9.
33 Yaari, *When the Candle Was Burning*, p. 146.
34 *Kehiliyatenu*, p. 55.
35 The name given to a group of disillusioned anti-bourgeois young intellectuals of the 1920s in Germany and Austria who strove for pure and simple values to contrast with the formality and authoritarianism of their societies.
36 Some of Gershon's aphorisms in *Sylvester '72* were derived from Bitanya: for example, 'I used to say, "You'll understand that individual salvation and the collective enterprise depend on erotic completion" and "There is no salvation for the Hebrew individual in isolation. The collective enterprise is based on the erotic!"'
37 'Searching for roots' [Hebrew], *Ha'aretz* 9 September 1977.
38 Sobol, *Night of the Twentieth*, p. 18.
39 Ibid.
40 Ibid.
41 Ibid., p. 9.
42 Performed at the Habima Theatre.
43 Yehoshua Sobol, 'Good day to you, Boazite Israel' [Hebrew], *Hotam*, 8 February 1974.
44 Emanuel Bar Kadma, 'Thirty years, three plays, one story' [Hebrew], *Yediot Aharonot*, 1 December 1978.
45 'It is well known ... that the artistic director of Habimah initiated, *inter alia*, a production of an Israeli *Oresteia* and gave the responsibility to Yehoshua Sobol. The latter of course rose to the challenge: he sat and wrote. When some of our critics came to evaluate the two parts of the trilogy that had already been staged by Habimah ... they began a kind of 'comparative study' which of course flattered Aeschylus more than it did Sobol.' Goor, *In the Hope of a Theatre*, p. 82.
46 Bar Kadma, 'Thirty years, three plays', p. 30.
47 Ibid.
48 Yehoshua Sobol, *Going Home* (photocopied manuscript)

49 Performed at the Habimah Theatre.
50 Peter Loewenberg, *Decoding the Past* (Berkeley and Los Angeles, London, University of California Press, 1985), p. 115. Herzl was inspired by the opera's pageantry and colour. The second Zionist Congress (1898) opened festively to the sounds of *Tannhäuser.*
51 Loewenberg, *Decoding the Past*, p. 119.
52 Yehoshua Sobol, *Nefesh Yehudi – Halaylah Ha'aharon Shel Otto Weininger* (A Jewish Soul: The Last Night of Otto Weininger), (Or Am, 1982), p. 39.
53 Ibid., p. 107.
54 Ibid., p. 50.
55 Michael Taub (ed.), *Modern Israeli Drama.* (Portsmouth, Heinemann, 1993), p. xv.
56 Sobol, *A Jewish Soul*, p. 109.
57 Sarit Fuchs, 'To make love and to die' [Hebrew], *Ma'ariv*, 1 October 1982.
58 Sobol in Sinclair, 'Interview', p. 54.
59 Sarit Fuchs, 'To make love and to die'.
60 Dan Urian, 'The controversy over *A Jewish Soul*' [Hebrew], *Bamah* no. 100, 1985, p. 82.
61 Ibid.
62 Amos Oz, *Israeli Literature: A Case of Reality Reflecting Fiction The Colorado College Studies* no. 21, 1985, p. 18.
63 In sympathy with German Jews who protested at the staging of *The Palestinian Girl* in Dusseldorf, the Israeli ambassador to Bonn, Yitzhak Ben-Ari, expressed the fear that 'the extreme Left in Israel is feeding the extreme German Right'. David Witztum, 'Let the Jews act for us' [Hebrew], *Koteret Rashit*, 18 November 1987.
64 Hannah Rosenthal, 'A playwright's soul' [Hebrew], *Al Hamishmar* 28 June 1985.
65 Sarit Fuchs, 'A rebellious Jewish soul' [Hebrew], *Ma'ariv*, 28 September 1983.
66 Hannah Rosenthal, 'Clamped in Haifa' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 25 March 1988.
67 Sobol was awarded the Meskin Prize in 1983 for *A Jewish Soul.*
68 See Amos Oz, *Menuhah Nekhonah* (A Perfect Peace) (1982); A. B. Yehoshua:, *Gerushim Me'uharim* (Late Divorce), (1982).
69 Peter Finkelgrün, quoted in Witztum, 'Let the Jews act for us'.
70 Rosenthal, 'A playwright's soul'.
71 Hannah Rosenthal, 'Clamped in Haifa'.

5 HERO'S END

1 Performed at the Beersheba Theatre.
2 Performed at the Cameri Theatre.
3 See Tami Louvitz, 'Top secret' [Hebrew], *Ma'ariv*, 1 October 1993.
4 Thought to be based on the Israeli sculptor Yigal Tumarkin.

5 A great Jewish warrior who led a revolt against the Syrians in the second century BCE.
6 Hillel Mittelpunkt, *Gorodish* (Or Am, 1992), p. 6
7 Louvitz, 'Top secret'.
8 Hillel Mittelpunkt, *Gorodish*, (Or Am, 1992), p. 38.
9 'Operation Dovecote' is, according to Mittelpunkt's Gorodish, an action in the event of the Egyptians attacking Sinai.
10 Mittelpunkt, *Gorodish*, p. 65–66.
11 Amnon Levi, 'A terrifying thesis' [Hebrew], *Hadashot* 22 November 1993.
12 Lahat in Michael Handelsaltz, 'Returning to the tribal campfire' [Hebrew], *Ha'aretz* 29 November 1993.
13 Adam Baruch, 'Mittelpunkt kills Gorodish in the name of the youth of '73' [Hebrew], *Ha'olam Hazeh*, 24 November 1993.
14 Helen Kaye, 'True blue – and white', *The Jerusalem Post*, 26 November 1993.
15 See Handelsaltz, 'Returning to the tribal campfire'.
16 Mitterpunkt, *Gorodish*, p. 80.
17 Daniela Fisher, n.d.
18 Calev Ben David, 'The General cried at dawn', *The Jerusalem Report*, 13 January 1994, p. 44.
19 The plural form of *Palmahnik*, a member of the *Palmah*.
20 Adam Baruch, note to the programme of *Gorodish*.
21 Carmit Miron in *Zu Haderekh* 15 December 1993.
22 Adam Baruch, 'Mittelpunkt kills Gorodish in the name of the youth of '73'.
23 Handelsaltz, 'Returning to the tribal campfire'.
24 Shabtai Tevet, 'A few comments about *Gorodish*' [Hebrew], *Ha'aretz* 10 December 1993.
25 Ben Ami Feingold, 'Gorodish', *Hatzofeh*, 30 November 1993.
26 Styan, *Modern Drama*, p. 183.
27 Mitterpunkt, *Gorodish*, p. 42.
28 Feingold, 'Gorodish'.
29 *Hatzofeh*, 24 December 1993.

6 THE ISSUE OF RELIGION

1 Shaul Meizlish, 'Haredi culture at the Cameri' [Hebrew], *Davar*, 22 October 1993.
2 See Shapira and Reinharz (eds), *Essential Papers on Zionism*, pp. 12–3.
3 William Frankel, *Israel Observed* (London, Thames and Hudson, 1980), p. 198.
4 Dan Urian, 'The stereotype of the religious Jew in Israeli theatre', *Assaph C*, no. 10, 1994, pp. 134, 151.
5 Members of ultra-Orthodox sects.
6 The Israeli media invariably refer to the antagonists as 'religious' and

'secular' (*dati* and *hiloni*), terms which are political labels rather than indicative adjectives. 'Secular' indicates non-observance of the minutiae of Orthodox doctrine. It is used in this sense in this book.

7 Amos Oz, *In the Land of Israel* (London, Fontana, 1982), p. 115.

8 See, for example, Joseph Perl, *The Revealer of Secrets* (trans. Dov Taylor) (Colorado, Westview Press, 1996).

9 Performed at the Haifa Municipal Theatre.

10 Performed at the Haifa Municipal Theatre.

11 Performed at the Haifa Municipal Theatre.

12 Performed at the Tzavta Theatre.

13 Joshua 1:3; see also Deuteronomy 12:24.

14 Performed at the Cameri Theatre.

15 Mishna is the collection of Oral Law which forms the basis of the Talmud, the body of commentaries on the Oral Law; Midrash is the homiletical interpretation of the Bible; Aggadah (literally 'legend') the homiletical passages in rabbinic literature.

16 Performed at the Acre Festival and revived at the Khan Theatre.

17 Aharon Meged, 'The sober madness' [Hebrew], *Davar*, 12 December 1982.

18 David Grossman, 'Con lui è morto l'Ebreo Nuovo' [The New Jew has Died with Him] (undated photocopy): 'With his death the era of the *sabra* came to an end'.

19 Performed at the Khan Theatre.

20 Performed at the Beer Sheba Theatre.

21 Giora Manor, 'One fears for you, Israel' [Hebrew], *Al Hamishmar* 15 May 1986.

22 Hayyim Nagid, 'The banning proves what is written in *The Last Secular Jew*' [Hebrew], *Ma'ariv*, 2 December 1986.

23 Yoav, 'Between the aroma and the rottenness' [Hebrew], *Davar* 19 December 1986.

24 Performed at the Cameri Theatre.

25 Naomi Golan, 'The Cameri war with the Hebrew Halakhah' [Hebrew], *Hatzofeh*, 4 June 1993.

26 '*Fleischer*, unclean' [Hebrew], *Hatzofeh*, 4 June 1993.

27 Ibid.

28 Ilan Shahar, 'The storm around Fuchs and Hund' [Hebrew], *Ha'aretz* 30 May 1993.

29 Amir Oryan, 'The rite of religion and the ritual of tea', [Hebrew], *Ha'ir* [Tel Aviv], 4 June 1993.

30 Even-Or in Naomi Golan, '*Fleischer*', *Hatsofeh*, 4 June 1993.

31 'Jerusalem of Black', *The Jerusalem Report*, 29 December, 1994, p. 56.

32 *Ma'ariv*, 21 May 1993.

33 One-time Minister of Education in Rabin's administration.

34 Rivka Kanarik and A. Kadmi, 'In the days when the reapers are reaped', *Yom Hashishi*, Jerusalem, 21 May 1993.

35 Helen Kaye, 'The play's the thing to catch consciences', *Jerusalem Post*, 2 July 1993.
36 'A paranoid melodrama for the bourgeoisie' [Hebrew], *Ma'ariv*, 4 June 1993.
37 Sarit Fuchs, 'Emotional manipulation' [Hebrew], *Ha'aretz*, 1 June 1993.
38 Amir Oryan, *Ha'ir*, 4 June 1993.
39 Ibid.
40 Ibid.
41 Ibid.
42 See Urian, 'Stereotype of the religious', p. 151.
43 Performed at the Cameri Theatre.
44 *The Ultra-Orthodox* [Hebrew] (Jerusalem, Keter, 1989).
45 Daniela Fisher, 'A rebel despite herself' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 3 September 1993.
46 *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Robert A. Martin (ed.), (London, Methuen Drama, 1994), p. 259.
47 Daniela Fisher, 'A rebel despite herself'.
48 Hayyim Nagid, 'Making war in his courts' [Hebrew], *Davar*, 19 September 1993.
49 See Bennett, *Theatre Audiences*; Carlsson, *Semiotics*. Also, Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (eds), *Critical Theory and Performance* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992).
50 Rob Nixon, 'Appropriations of *The Tempest*', *Critical Inquiry*, Spring 1987, p. 558.
51 Samuel Schnitzer, 'Racism is celebrated on our stages' [Hebrew], *Ma'ariv*, 20 May 1994.
52 Ibid.
53 Ibid.
54 Shelomo Zand, 'Shylock goes to Sheinken', [Hebrew], *Ma'ariv*, 6 May 1994. The reference is to Baruch Goldstein, a religious settler who murdered 39 Palestinians at prayer in a mosque. Sheinken is a fashionable street in Tel Aviv.
55 Ibid.
56 Ibid.
57 Nitzan in N. Zeevi, 'Shylock made in Israel' [Hebrew], *Yated*, 13 May 1994.
58 Ibid.
59 Nitzan in Ilan Sofer, 'Shylock. From an enlightened man to a religious fanatic' [Hebrew], *Globes*, 29 April 1994.

7 THE POLITICAL USES OF THE HOLOCAUST

1 Michael Handelsaltz, 'The entire world is against us' [Hebrew], *Ha'aretz*, 16 November 1989.

2 Geoffrey H. Hartman, 'The cinema animal', in Yosefa Loshitzsky (ed.), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List* (Indiana University Press, 1997), p. 68.
3 Claude Lanzmann, 'Why Spielberg has distorted the truth', *The Manchester Guardian*, 3 April 1994.
4 David Patterson, *The Shriek of Silence* (Kentucky, University Press of Kentucky, 1992), pp. 7–8.
5 Sara R. Horowitz, 'But is it good for the Jews? Schindler and the aesthetics of atrocity', Loshitzsky, *Spielberg's Holocaust*, p. 3.
6 Ibid.
7 Primo Levi, *If This Is a Man* (Harmondsworth, Penguin Books, 1979).
8 David Jacobson, 'Aharon Appelfeld and the Holocaust' in *AJS Review*, vol. 13, nos. 1 and 2, Spring and Fall 1988, p. 131.
9 Tom Segev, *The Seventh Million* [Hebrew] (Jerusalem, Keter & Domino, 1991), pp. 383–84.
10 'Israeli theater and the Holocaust', *Israeli Holocaust Drama*, Michael Taub (ed.), (New York, Syracuse University Press, 1996), p. 12.
11 Avishai Margalit, 'The uses of the Holocaust', *The New York Review of Books*, 17 February 1994, p. 8.
12 James E. Young, *The Texture of Memory* (New Haven, Yale University Press, 1993), p. 211.
13 David Jacobson, 'Aharon Appelfeld', p. 132.
14 Ben Ami Feingold, *The Holocaust in Israeli Drama* [Hebrew] (Tel Aviv, Hakibbutz Hameuchad, 1989), p. 27.
15 See Alan Mintz, *Hurban – Responses to Catastrophe in Hebrew Literature* (Columbia University Press, 1984), p. 162.
16 Jacobson, 'Aharon Appelfeld', p. 130.
17 Ibid., p. 132. See also Yael Zerubavel, *Recovered Roots. Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition* (Chicago: Chicago University Press, 1995), p. 72.
18 Zerubavel, *Recovered Roots*, p. 75.
19 Hayyim Hazaz, 'The sermon' [Hebrew], in *Sippurim Nivharim* (Tel Aviv, Dvir La'am, 1952), p. 189.
20 Mintz, *Hurban*, p. 161.
21 Yehoshua Sobol, *The Night of the Twentieth* in *Proza* 19–20, January-February 1978, p. 9.
22 Amos Elon, 'The politics of memory' in *The New York Review of Books*, 7 October 1993, p. 3.
23 Mossinzon, *In the Wastes of the Negev*, p. 42.
24 Bruno Bettelheim reinforced this image of the passive Jewish victim. In his opinion, 'A certain type of ghetto thinking has as its purpose the avoidance of taking action. It is a type of deadening of the senses and emotions, so that one can bow down to the mujik who pulls one's beard, laugh with the baron at his anti-Semitic stories, degrade oneself so that one will be permitted to survive.' (*Freud's Vienna and Other Essays*

(New York, Knopf, 1990), p. 260). Hebrew writers also deplored this facility, seeing it not as a psychological defence but as a cultural failure.

25 Segev, *Seventh Million*, p. 164.
26 Ibid.
27 Segev, *Seventh Million* [Hebrew], p. 97.
28 Oz, 'Chasing the subject', p. 140.
29 See Dina Porat, 'Attitudes of the young State of Israel toward the Holocaust and its survivors: a debate over identity and values' in *New Perspectives on Israeli History* (New York and London, New York University Press, 1991) pp. 163 ff.
30 Porat, 'Attitudes of the young State', p. 164.
31 See Yehuda Bauer, *The Jewish Emergence from Powerlessness* (Toronto, University of Toronto Press, 1979); Leon Cohen, *From Greece to Birkenau, The Crematoria Workers' Uprising* (Tel Aviv, Salonika Jewry Research Centre, 1996).
32 See Moshe Zimmerman, *The End of the Myth. Hebrew Drama after the Six-Day War*, p. 97.
33 *Tcherli Katcherli* is a meaningless name indicative of the type of nickname given to the young *sabras*.
34 Performed at the Khan Theatre.
35 Danny Horowitz, *Tcherli Katcherli* (Or Am, 1992), p. 43.
36 Ibid., p. 50.
37 Ziva Ben-Porat, 'A *sabra* whose name is Tcherli' [Hebrew], Introduction to *Tcherli Katcherli* (Or Am, 1992), p. 17.
38 Horowitz, *Tcherli Katcherli*, p. 68.
39 Zimmerman, *The End of the Myth*, p. 99.
40 Performed at the Cameri Theatre.
41 Jewish council.
42 Mapai, the Israeli Labour Party, was in power.
43 The underground defence and resistance organisation founded in 1931 by the Revisionist Zionists, hostile to the Haganah.
44 Right-wing Revisionist party, founded in 1948.
45 The Court found that Halevi had based his conclusions on a lack of recognition of the conditions that the Jews in general, and those serving on the Relief Committee in particular, had suffered during the occupation of Hungary.
46 Yehiam Weitz, 'Political dimensions of Holocaust memory in Israel during the 1950s', *Israel Affairs*, Robert Wistrich and David Ohana (eds), vol. 1, no. 3, Spring 1995, p. 130.
47 Segev, *Seventh Million*, p. 251.
48 See Chapter 8.
49 'From public sources, particularly newspapers, it is difficult to determine to what extent at that time [the ultra-Orthodox world] viewed the Holocaust as its main weapon to be used against secular Zionists.' Weitz, quoting Dina Porat, in 'Political dimensions', p. 131.

50 *Davar*, 12 July 1985.
51 Motti Lerner, *Kastner* (Or Am, 1988), p. 149.
52 Styan, *Modern Drama*, pp. 182–3.
53 Lerner, *Kastner*, p. 137. This passage is adapted from the transcript of the 'Kastner Trial'.
54 Brand travelled to Istanbul to negotiate with the Americans but was imprisoned by the British in Aleppo as an enemy agent.
55 Lerner, *Kostner*, p. 37.
56 Weitz, 'Political dimensions', p. 130.
57 Taub, *Israeli Holocaust Drama*, p. 15.
58 *Davar*, 12 July 1985.
59 Jim Allen, *Perdition* (London and Atlantic Highlands, Ithaca Press, 1987), p. 67.
60 Cesarani in Victoria Radin, 'Playing dirty', *The New Statesman* 6 February 1987.
61 See David Rose, 'Rewriting the Holocaust', *Guardian* 14 January 1987.

8 THE HOLOCAUST AS POLITICAL ANALOGY

1 Hedda Boshes, 'The prostitution and corruption of language', n.d.
2 Dan Almagor, *Yediot Aharonot*, 16 December 1988.
3 Segev, *Seventh Million*, pp. 382ff.
4 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
5 Sobol in 'Joshua Sobol – Interview', pp. 24–5.
6 Programme notes for the National Theatre production in London, 1989.
7 Sobol in 'Joshua Sobol – Interview', p. 25.
8 Ibid.
9 John Gross, *Sunday Telegraph*, 30 April 1989.
10 Charles Spencer, *Daily Telegraph* 29 April 1989.
11 Christopher Edwards, *The Spectator*, 6 May 1989.
12 David Witztum, 'Let the Jews act for us', *Koteret Rashit*, 18 November 1987.
13 For a discussion of 'cultural resistance' see Lawrence Langer, 'Cultural resistance to genocide', *Admitting the Holocaust* (New York, Oxford University Press, 1995), pp. 51–63.
14 Programme note for *Ghetto*, 1989.
15 See George Steiner, (In a post-culture', *In Bluebeard's Castle* (London, Faber and Faber, 1971), p. 61ff.
16 Paul A. Taylor, *The Independent*, 29 April 1989.
17 Yehoshua Sobol, *Ghetto*, (Or Am, 1984), p. 41.
18 Ibid., p. 79. In the London production he faces the audience and says: 'For the sake of your clean conscience I plunged into filth. I couldn't

afford a clean conscience. Could I?' Yehoshua Sobol, *Ghetto* (London, Nick Helm Books, 1989), p. 48.
19 Sobol, *Ghetto*, p. 55.
20 Ibid., p. 36.
21 Sobol in 'Joshua Sobol – Interview', p. 24.
22 Feingold, *Drama of the Holocaust*, p. 129, n. 11. See also Dafna Clifford, *Unifying Elements in European-Jewish Fiction 1890–1945* (Unpublished D.Phil. thesis, Oxford, 1994): '[I]t is now recognised that the German-Jewish symbiosis was never the *folie à deux* imagined by German Jews, in that Germany never wanted its Jews as much as its Jews wanted Germany.' (p. 11).
23 Sinclair, 'Joshua Sobol – Interview', p. 25.
24 Quoted by Feingold, *Drama of the Holocaust*, p. 109.
25 Sobol, *Ghetto*, p. 65.
26 Ibid.
27 Ibid., p. 83.
28 Ibid., p. 84.
29 Ibid.
30 Keith Gore, 'In extremis', *The Oxford Magazine*, Fourth Week, Trinity Term 1989, p. 15.
31 Michael Ratcliffe, *The Observer*, 30 April 1989.
32 Irving Wardle, *The Times*, 29 April 1989.
33 Shlomo Shapir, '*Ghetto* in Berlin – success and amazement' [Hebrew], n.d.
34 Michael Handelsaltz, 'Why did *Ghetto* fail?' [Hebrew] Ha'aretz, 16 June 1989.
35 Gore, 'In extremis'.
36 Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 29 April 1989.
37 Clive Hirshhorn, *Sunday Express*, 30 April 1989.
38 Michael Handelsaltz, 'Viewers and collaborators', [Hebrew] *Ha'aretz*, 4 October 1991.
39 Ibid
40 See Elyakim Yaron, 'A Jewish soul' [Hebrew], *Ma'ariv*, 4 October 1991.
41 *Davar*, 13 April 1993.
42 Yigael Abiran, *Davar* 14 April 1992.
43 Shosh Avigal, *Hadashot*, 17 April 1992.
44 Performed at the Habimah Theatre.
45 Yosef Mundi, *Leylot Frankfurt Ha'alizim* (Happy Nights in Frankfurt), (Jerusalem, Schocken Books, 1988), p. 117.
46 Ibid., p. 121.
47 Ibid., p. 122.
48 Yoram Kaniuk, 'Native Israeli literature and the specter of Jewish history' [interview with Esther Fuchs], *Modern Hebrew Literature*, Fall/Winter 1983, p. 64.

9 METAPHOR AND MYTHOLOGY

1 See Michael Gurewitz, Hayyim Shoham, Sh. Shapera, Gershon Shaked, 'A discussion about Nissim Aloni' [Hebrew], *Bamah*, Spring-Summer 1983, p. 72.
2 Gurewitz et al., 'Discussion', p. 75. See also the article by Aloni (1951) quoted in *Proza* 19–20, January/February, 1978, p. 78: 'It is our duty to go to war for the country's Hebrewness [*ivriyyutah*] for every moment wasted allows the diaspora [*galut*] to hammer another nail into this land called Israel and soon, in our time – if we are not there yet – we'll find ourselves in a Jewish ghetto, oppressed, humiliated, bearing the yellow star.'
3 Performed at the Habimah Theatre.
4 See G. Abramson, *The Distant Self* (Oxford, Oxford Centre for Post-graduate Hebrew Studies, 1982).
5 Nissim Aloni, 'The young men who went to war', *Proza* 19–20, January–February 1978, p. 44.
6 Malcolm Bradbury and James MacFarlane (eds), *Modernism* (Harmondsworth, Penguin Books, 1976), p. 277.
7 See Alan Mintz, *Banished from Their Father's Table. Loss of Faith and Hebrew Autobiography* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989), pp. 82–4.
8 M. Z. Feierberg, *Whither* [Hebrew], (7th ed.), (Tel Aviv, Dvir, 1964), p. 135.
9 Aloni, quoted by Michael Ohad, 'Analysis of a myth' [Hebrew], *Ha'aretz* 31 January 1975.
10 Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature* (London and Sydney, Croom Helm, 1985), p. 164.
11 Performed at the Habimah Theatre.
12 Hayyim Shoham, 'Nissim Aloni's *The American Princess*' [Hebrew], *Iton* 77, January, 1983.
13 Nissim Aloni, *Hanesikhah Ha'amerika'it* (The American Princess), (Amikam, 1963), p. 12.
14 Gurewitz et al., 'Discussion', p. 87.
15 Performed at the Habimah Theatre, and then revived by the Haifa Municipal Theatre in conjunction with the Israel Festival in 1990.
16 Moshe Natan, 'The king is dead – long live the poor man' [Hebrew], *Ma'ariv*, 6 May 1975.
17 Performed at the Bimot Theatre.
18 Nissim Aloni, *Hakalah Vetzayad Haparparim: Haniftar Mitparea* (The Bride and the Butterfly Hunter; The Deceased on the Rampage), (Hakibbutz Hameuchad, 1990), p. 29.
19 Foucault recognised the ambiguity in this wilful separation in *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language* (Pantheon, New York, 1972), as did the Hebrew literary scholar Barukh Kurzweil in his

question regarding the continuity of modern Hebrew literature: '*Hemshekh o mahapekhah*' (Continuation or revolution)?

10 THE VISION OF HANOKH LEVIN

1 Yitzhak Laor, *We Are Writing You, Homeland* [Hebrew] (Hakibbutz Hameuchad, 1995), p. 172.
2 Avraham Oz, 'Dried dreams and bloody subjects. Body politics in the theatre of Hanokh Levin' in *JTD (Haifa University Studies in Theatre and Drama)*, no. 1, Autumn 1995, p. 133.
3 Shosh Avigal, 'Levin's family wants to live' [Hebrew], *Davar*, 3 May 1985.
4 Performed at the Haifa Municipal Theatre.
5 Ben Ami Feingold, 'Answers without questions' n.d.
6 Oz, 'Dried dreams, p. 128.
7 Hanokh Levin, *Hefetz* (Tel Aviv, Siman Keriah, 1972), p. 17.
8 Shimon Levi, *The Altar and the Stage* (*Mekatrim Babamot*), (Or Am, 1992), p. 196.
9 Hanokh Levin, *Yisurei Iyov Ve'aherim* (The Torments of Job, and Other Plays), (Hakibbutz Hameuchad, 1988), p. 101.
10 Ibid., p. 99.
11 See Gidon Ophrat-Friedlander, 'Death and the possibility of rebirth' [Hebrew], *Ha'aretz* 11 December 1981.
12 Levin, *The Torments of Job*, p. 60.
13 Ibid., p. 94.
14 Daniel Ben-Levin, 'The Torments of Job and the torments of Sisyphus' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 11 September 1981.
15 Michael Handelsaltz, 'There is no God and that's final' [Hebrew], *Ha'aretz*, 17 April 1981.
16 Dan Miron, 'The degradation, the humiliation and the pain' [Hebrew], *Hadoar*, vol. 24, 1 May 1981, p. 389. Also in *Ma'ariv*, 27 March 1981.
17 Levin, *The Torments of Job*, p. 99.
18 Levi, *The Altar and the Stage*, p. 200.
19 Levin, *The Torments of Job*, p. 69.
20 Ophrat-Friedlander, *Ha'aretz*, 1981.
21 See Boaz Evron, 'The torments of the body are stronger than faith' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, 23 April 1981.
22 Levin, *The Torments of Job*, p. 101.
23 Oz, 'Dried dreams', p. 119.
24 Levin, *The Torments of Job*, p. 97.
25 Elyakim Yaron, 'The execution of Job' [Hebrew], *Ma'ariv*, 23 April 1981.
26 Giora Manor, 'The torments of Hanokh' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 6 June 1981.
27 See Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, (trans. Mary C.

Richards), (New York, Grove Press, 1958). Elyakim Yaron admonishes Levin for potentially losing control of his text within his theatrical fireworks, the 'glorious sea of aesthetics'. Similarly, Giora Manor accuses the director of having vanquished the playwright and he criticises the play's 'colourful extravaganza' (*The Torments of Hanokh*).

28 Ibid.

29 Performed at the Cameri Theatre.

30 Harold Atkins, *The Daily Telegraph* (London), 16 April 1985.

31 'Not nice, not bad' [Hebrew], *Ha'aretz*, 5 September 1985.

32 Michael Wulff, 'Depressed' [Hebrew], *Al Hamishmar*, 19 August 1983.

33 Hanokh Levin, *Orzei Hamizvadot* (The Suitcase Packers), (Hakibbutz Hameuchad, 1983), p. 56.

34 Giora Manor, 'Levin's beauty' (or 'Lovely Levin') [Hebrew], n.d.

35 Michael Handelsaltz, 'A comedy of funerals' [Hebrew], *Ha'aretz*, 14 March 1983.

36 Christopher Innes, *Modern British Drama 1890–1990* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992), p. 269.

37 Joe Orton, *The Orton Diaries* (London, Methuen, 1986), p. 125.

38 Innes, *Modern British Theatre*, p. 270.

39 Ibid.

40 Performed at the Haifa Municipal Theatre, the Habima Theatre, and the Israel Festival.

41 Shosh Weitz, 'What beautiful pain' [Hebrew], *Yedi'ot Aharonot*, 24 May 1993.

42 Hayyim Guri, 'Heritage' in *Shoshanat Ruhot* (Hakibbutz Hameuchad, 1960), p. 83.

43 Ziva Shamir, 'Man's instinct is bad and terrible from the time of his youth' [Hebrew], *Ta'amim*, December 1993.

44 Oz, 'Dried dreams', p. 141.

45 Quoted by Hayyim Shoham, *Theatre and Drama in Search of an Audience* [Hebrew], (Or Am, 1989), p. 62.

46 Feingold, 'Answers without questions'.

47 'The encouragement of the play and the suppression of the playwright' [Hebrew], n.d.

48 Oz, 'Dried dreams', p. 122.

49 Michael Handelsaltz, 'A crack in the wall of indifference' [Hebrew], *Ha'aretz*, 27 February 1983.

50 Oz, 'Dried dreams', p. 131.

AFTERWORD

1 Holderness, *Politics of Theatre*, p. 9.

2 Arthur Miller, *The Theatre Essays of Arthur Miller*, (London, Methuen, 1994), p. 258.

3 Yehoshua Sobol, *The Night of the Twentieth* in *Proza*, no. 3, p. 19.

4 Oz, 'Chasing the subject', p. 137.
5 A European search for 'self' took place during the first half of the twentieth century, resulting in the many opposed 'selfs' of Pirandello, Anouilh, Genet, Claudel, Sartre, Beckett and Osborne, among others.
6 Shosh Avigal, 'New directions. Hebrew theatre in the 1990s', *Modern Hebrew Literature*, no. 11, Autumn/Winter 1993, p. 20.
7 See Elyakim Yaron, *Ma'ariv*, 26 November 1993.
8 Urian, 'The stereotype of the religious', p. 132.

Select bibliography

1. ENGLISH BOOKS

Abramson, Glenda, *Modern Hebrew Drama*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1979.

J. Barnes (ed.), *The Writer in Australia*, Melbourne, Oxford, Oxford University Press, 1969.Toronto, University of Toronto Press, 1979.

Bennett, Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London, Routledge, 1990.

Bentley, Eric, *The Theatre of War*, London, Eyre, Methuen, 1972.

The Theory of the Modern Stage, Harmondsworth, Penguin Books, 1984.

Berman, Mitchell, *All That is Solid Melts into Air*, London and New York, Verso, 1983.

Bettleheim, Bruno, *Freud's Vienna and Other Essays*, New York, Knopf, 1990.

Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

Boyers, Robert, *Atrocity and Amnesia*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1985.

Brenton, Howard, *Hot Irons*, London, Nick Hern Books, 1995.

Brod, Max (ed.), *The Diaries of Franz Kafka 1910–1923*, Harmondsworth, Penguin Books, 1978.

Calvocoressi, Peter, *Freedom to Publish*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1980.

Carlson, Marvin, *Theatre Semiotics (Signs of Life)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

Case, Sue Ellen and Reinelt, Janelle (eds.), *The Performance of Power*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.

Chaney, David, *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture*. London and New York, Routledge, 1993.

Cohen, Mitchell, *Zion and State*, New York, Columbia University Press, 1992.

Elon, Amos, *The Israelis – Founders and Sons*, London, Sphere Books. 1971.

Herzl, London, Weidenfeld and Nicolson, 1975.

Elsom, John, *Cold War Theatre*, London and New York, Routledge, 1992.

Post-War British Theatre, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1976.

Foulkes, A. P., *Literature and Propaganda*, London and New York, Methuen, 1983.
Frankel, William, *Israel Observed*, Thames and Hudson, 1980.
Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, London, Oxford and New York, Oxford University Press, 1975.
Girling, John, *Myths and Politics in Western Societies*, Transaction Publishers, 1993.
Goldmann, Lucien, *The Hidden God*, London, Routledge and Kegan Paul, 1956.
Gonen, Jay Y., *The Psychohistory of Zion*, New York, Mason/Charter, 1975.
Hasdai, Yaakov, *Truth in the Shadow of War*, Zmora, 1979.
Havel, Vaclav, *The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe*, Armonk, Sharpe, 1985.
Hilton, Julian (ed.), *New Directions in Theatre*, Macmillan, 1993.
Holderness, Graham, *The Politics of Theatre and Drama*, Basingstoke and London, Macmillan, 1992.
Hubner, Zygmunt, *Theatre and Politics*, Illinois, Northwestern University Press, 1988.
Innes, Christopher, *Modern British Drama, 1890–1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
Jacobs, Naomi, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990.
Keren, Michael, *The Pen and the Sword. Israeli Intellectuals and the Making of the Nation State*, Boulder, San Francisco, London, Westview Press, 1989.
Langer, Lawrence, *Admitting the Holocaust*, New York, Oxford University Press, 1995.
Lindenberger, Herbert, *Historical Drama*, University of Chicago Press, 1975.
Loewenberg, Peter, *Decoding the Past*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985.
Merrett, Christopher, *A Culture of Censorship (Secrecy and Intellectual Repression in South Africa)*, Cape Town, Mercer University Press, 1994.
Oz, Amos, *Where the Jackals Howl*, Fontana Books, 1983.
In the Land of Israel, London, Minneapolis, Flamingo, 1983.
Reinelt, Janelle G. and Roach, Joseph R. (eds), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
Reinharz, Yehuda and Shapira, Anita (eds), *Essential Papers on Zionism*, London, Cassell, 1996.
Rolef, Susan Hattis, *Political Dictionary of the State of Israel*, New York, Macmillan, 1987.
Rutherford, Andrew, *The Literature of War*, London, Macmillan Press, 1989.
Shaked, Gershon, *The Shadows Within*, Philadelphia, J.P.S., 1987.
Silberstein, Laurence J. (ed.), *New Perspectives on Israeli History*, New York and London, New York University Press, 1991.
Skloot, Robert, *The Darkness We Carry*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1988.

The Theatre of the Holocaust, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1982.
Styan, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice 3*, New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama* (trans. Michael Hays), Minneapolis, University of Minnesota, 1987.
Taub, Michael, trans. and ed., *Modern Israeli Drama*, Heinemann, London, 1993.
Israeli Holocaust Drama, New York, Syracuse University Press, 1996.
Urian, Dan (ed.) *Contemporary Theatre Review*, vol. 3, no. 2, 1995.
Yaari, Yehuda, *When the Candle Was Burning*, London, Gollancz, 1947.
Young, James E., *The Texture of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1993
Zerubavel, Yael, *Recovered Roots (Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition)*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1995.

ENGLISH JOURNALS

Israel Studies (Israel), *Israel Affairs* (London), *Jewish Theatre and Drama* (later *The Journal of Theatre and Drama*), *Prooftexts*, *A. J. S. Review*, *Contemporary Theatre Review*, *Ariel*, *Assaph*, *Critical Inquiry*, *Index on Censorship*, *The Jerusalem Report*.

HEBREW BOOKS

Alexander, David, *Leitzan Hehatzer Vehashalit: Satirah Politit Beyisra'el 1948–1984* [The court jester and the ruler: political satire in Israel 1948–1984], Sifriat Poalim, 1986.
Feingold, Ben Ami, *Hashoah Badrama Ha'ivrit* [The Holocaust in Hebrew Drama], Hakibbutz Hameuchad, 1989.
Goor, Israel, *Batzipiah Lateatron*, a special issue of *Bamah*, no. 87–88 (Summer 1981).
Horowitz, Dan, *Tkhelet Ve'avak* [The Heavens and the Earth. A Self-portrait of the 1948 Generation], Keter, 1993.
Horowitz, David, *Ha'etmol Sheli* [My Yesterday], Schocken Books, 1970.
Kehiliyatenu: Kovetz Hotza'at Kibbutz 'Hashomer Hatza'ir' Bakvish Haifa-jadeh [Kehiliyatenu: A Collection Published by Kibbutz Hashomer Hatzair on the Haifa-Jadeh Road], 1922.
Laor, Yitzhak, *Anu Kotvim Otakh Moledet* [We Are Writing You, Homeland], Hakibbutz Hameuchad, 1995.
Levi, Shimon, *Mekatrim Babamot* [The Altar and the Stage], Or Am, 1992.
Margalit, Elkanah, *Hashomer Hatza'ir: Me'adat Ne'urim Lemarxism Mehapkhani 1913–1936*
[The *Shomer Hatza'ir*: From a Youth Group to Revolutionary Marxism 1913–1936], Hakibbutz Hameuchad, 1971.

Ophrat, Gid'on, *Hadrama Hayisra'elit* [Israeli drama], Tcherikover Publishers, 1975.
Segev, Tom, *Hamilyon Hashevi'i*, Keter & Domino, 1991.
Shoham, Hayyim, *Etgar Umetzi'ut Badrama Hayisra'elit* [Challenge and Reality in Israeli drama], Bar Ilan University Press, 1975; Or Am, 1989.
Teatron Udrama Mehapsim Kahal [Theatre and Drama in Search of an Audience] Or Am, 1989.
Sivan, Emmanuel, *Mitos, Diyukan Vezikkaron* [Myth, Portrait and Memory], Tel Aviv: Ma'arakhot, 1991.
Urian, Dan, *Danut Ha'aravi Bateatron Hayisra'eli* [The Figure of the Arab in Israeli Theatre], Or Am, 1996.
Zimmerman, Moshe, *Ketz Hamitos: Hadrama Ha'ivrit Mimilhemet Sheshet Hayamim* [The End of the Myth: Hebrew Drama after the Six-Day War], unpublished Ph.D thesis, Tel Aviv University, 1991.

HEBREW JOURNALS

Bamah, *Proza*, *Iton 77*, *Siman Keri'ah*, *Hasifrut*, *Moznayim*, *Keshet*.

HEBREW PLAYS

(Photocopied plays are available from the Israel Goor Theatre Museum and Archive at the Hebrew University of Jerusalem.)
Aloni, Nissim
Bigdei Hamelekh (photocopy).
Eddie King, Siman Keriah, 1975.
Hakalah Vetzayad Haparparim Siman Keriah/ Hakibbutz Hameuchad, 1980.
Hanesikhah Ha'amerikait, Sifrei Amikam, 1963.
Danon, Rami (see Levi, Amnon).
Even-Or, Yigal, *Fleischer* (photocopy).
Hasfari, Shmuel
Gisato shel Goldin (photocopy).
Hahiloni Ha'aharon (photocopy).
Tashmad, 1982 (photocopy).
Hazor, Ilan, *Re'ulim*, Or Am, 1991.
Horowitz, Danny, *Tcherli Katcherli*, Or Am, 1992.
Kainy, Miriam
Kmo Kadur Barosh (photocopy).
Hashiv'ah (photocopy).
Keinan, Amos, *Haverim Mesapprim 'al Yeshu*, Sifriat Proza, 1978.
Laor, Yitzhak, *Ephraim Hozer Latzava*, 1989 (photocopy).
Lerner, Motti,.
Hevlei Mashiah, Or Am 1988.
Kastner, Or Am, 1988.

Levi, Amnon and Danon, Rami, *Sheindele* (photocopy).
Levin, Hanokh
Hayeled Holem (photocopy).
Hefetz, Siman Keriah, 1972.
Hotza'ah Lahoreg in *Yisurei Iyov Ve'aherim*, Siman Keriah, 1988.
Malkat Ha'ambatya in *Mah Eikhpat Latzippor*, Siman Keriah, 1987.
Orzei Mizvadot, Or Am, 1983.
Yisurei Iyov in *Yisurei Iyov Ve'aherim*, Siman Keriah, 1988.
Matmor, Yoram, *Mahazeh Ragil* 1956, *Proza*, 19–20, January–February 1978.
Mittelpunkt, Hillel
Ahim Laneshek, Kinneret, 1992.
Gorodish, Or Am, 1993.
Mossinzon, Yigal, *Be'arvot Hanegev*, Or Am, 1989.
Mundi, Joseph,
Leilot Frankfurt Ha'alizim, Schocken, 1988.
Moshel Yeriho, Akhshav, 1975.
Shaham, Natan, *Hem Yagi'u Mahar*, Sifriat Poalim, 1949; World Zionist Organisation, 1957.
Sobol, Yehoshua,
Ghetto, Or Am, 1984.
Habayta, Habayta (photocopy).
Hapalestina'it Or Am, 1985.
Leyl Ha'esrim, *Proza*, 1977.
Nefesh Yehudi, Or Am, 1982.
Sylvester '72, (photocopy).
Yehoshua, A. B., *Laylah Bemai*, Schocken, 1974.

SELECTION OF HEBREW PLAYS PUBLISHED IN ENGLISH TRANSLATION

Aloni, Nissim, *The American Princess*, Institute for the Translation of Hebrew Literature, Israel (henceforth, Institute); Michael Taub (trans. and ed.), *Modern Israeli Drama*, Heinemann, 1993 (henceforth, Taub 1993).
Bar Yosef, Yosef, *Difficult People*, Institute.
Goldberg, Leah, *The Lady of the Castle*, Institute; Michael Taub (ed.), *Israeli Holocaust Drama*, New York, University of Syracuse, 1995, (henceforth Taub 1995).
Horowitz, Danny, *Breakdown and Bereavement*, Institute.
Lerner, Motti, *Kastner*, Taub 1995.
Levin, Hanokh, *Yaakobi and Leidenthal*, Institute.
The Sorrows of Job, Taub 1993.
Meged, Aharon, *Hanna Senesh*, Taub 1995.
Mittelpunkt, Hillel, *Buba*, *Modern International Drama*, vol. 2, no. 1 Fall 1987; also in Taub, 1995.
Sobol, Yehoshua, *Ghetto*, London, Nick Hern Books, 1989.

Select bibliography

A Jewish Soul – The Last Night of Otto Weininger, *Modern International Drama*, vol. 22, no. 2, Spring 1989; Taub 1995.
The Night of the Twentieth, Institute.
Adam, Taub 1995.
Tomer, Ben Zion, *The Children of the Shadow*, Institute; Taub 1995.
Yehoshua, A. B., *A Night in May*, Institute.
Possessions, Taub, 1993.



المحتويات

رقم الصفحة

رقم الإيداع ١٣٢٧٨ / ٢٠٠١
I.S.B.N.
977-305-183-2
مطابع المجلس الأعلى للآثار

